

BREYTENBACH BY DIE AFRIKAANSE KUNSTEFEESTE: KARNAVAL EN RITUEEL  
IN SY DRAMATIESE OEUVER

deur

LOUÏNE MARILIZE VAN DER VYVER (nooiensvan VERMAAK)

voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die vak

AFRIKAANS

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

STUDIELEIER: PROF JL COETSER

Januarie 2007

## **VERKLARING**

Ek, Louïne van der Vyver (née Vermaak) verklaar hiermee dat die verhandeling getiteld: **BREYTENBACH BY DIE AFRIKAANSE KUNSTEFEESTE: KARNAVAL EN RITUEEL IN SY DRAMATIESE OEUVRE** my eie werk is en dat ek alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het deur middel van volledige verwysings aangedui en erken het.

\_\_\_\_\_  
Geteken

\_\_\_\_\_  
Datum

## **BEDANKING**

Ek wil my studieleier, Professor Coetser, bedank vir sy geduld, leiding en kritiek met die skryf van hierdie verhandeling.

Dankie ook aan al die teatermakers en -belanghebbendes wat bereid was om hulle menings, kennis en raad met my te deel.

Baie dankie aan my man Martin, wat deur verskeie Desember-vakansies hoog en droog moes sit en toekyk hoe ek en my skootrekenaar kosbare tyd verwyd. Dankie ook aan kleine Simonne, wat so geduldig soos haar pa maar aanvaar het dat sy (nouwel binne die baarmoeder) haar ma se skoot vir 'n volle nege maande met 'n rekenaar moes deel. Dankie aan my familie en vriende vir die eindelose lees ...

En baie dankie aan my Hemelse Vader vir die voorreg om so 'n studie te kon aanpak.

## OPSOMMING VAN DIE STUDIE

Die sentrale probleem van die studie ondersoek die karnaval en ritueel in Breyten Breytenbach se dramatiese oeuvre en fokus op die skrywer se Afrikaanse dramas *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001). Aangesien hierdie dramas by Afrikaanse kunstefeeste gedebuteer het, word die Afrikaanse feesverskynsel, asook Breytenbach se feestekste self, as geraamde Gebeurtenisse bespreek, binne 'n karnaval-omgewing, soos gedefinieer en omskryf deur Russiese filosoof Bakhtin.

Drie kritiese vrae word deur die loop van hierdie studie beantwoord:

1. Wat beskou Bakhtin as karnaval en sou Afrikaanse nasionale kunstefeeste dan platforms wees wat karnaval-omstandighede daarstel?
2. Hoe definieer Professor Temple Hauptfleisch 'n Gebeurtenis (*Event*) en wat maak van die Afrikaanse nasionale kunstefeeste en die spesifieke dramatekste hier bespreek, so 'n Gebeurtenis?
3. Hoe sluit Breyten Breytenbach se dramatekste aan by Bakhtin se karnavalteorie en die rituele aard van die antieke Dionisos-feeste?

## SUMMARY OF THE STUDY

This study examines carnival and ritual in Breyten Breytenbach's dramatic oeuvre and focuses on his Afrikaans drama texts *Boklied* (1998) and *Die toneelstuk* (2001). Seeing that these dramas had their debut performances at the Afrikaans national arts festival, the Afrikaans festival phenomenon, as well as Breytenbach's texts will be discussed as framed Events, within a carnival environment, as defined and described by Russian philosopher Bakhtin.

The study evolves around three critical questions:

1. How does Bakhtin define the term "carnival" and could Afrikaans national arts festivals be seen as platforms for carnivalesque expression?

2. How does Professor Temple Hauptfleisch define an Event and why can the Afrikaans national arts festivals, as well as the drama texts under discussion, be seen as such Events?
3. How does Breyten Breytenbach's texts link up with Bakhtin's carnival theory and the ritual nature of the Dionysos festivals?

### **KEY TERMS**

The dramas of Breyten Breytenbach; Afrikaans national arts festivals; Bakhtin carnival philosophy; Dionysos festivals; ancient Greek drama; *Boklied*; *Die toneelstuk*; *The Birds* by Aristophanes; official and unofficial behaviour during carnival; ritual and carnival in Afrikaans drama.

## **INHOUDSOPGAWE**

### **HOOFSTUK 1:**

#### **Inleiding**

1.1 Navorsingstitel	p.5
1.2 Doel van die studie	p.5
1.3 Sentrale probleem	p.7
1.4 Navorsingshipotese	p.9
1.5 Navorsingsoorsig en -metodologie	p.9
1.5.1. Navorsingsoorsig	p.10
1.5.2. Metodologie	p.10
1.6 Struktuur van verhandeling	p.11
1.7 Moontlike uitkomst	p.13

### **HOOFSTUK 2:**

#### **Karnavalkoors: Bakhtin en die nie-literêre toepassing van sy opvatting as agtergrond van Afrikaanse feesdramas**

2.1. Inleiding	p.15
2.2. Bakhtin en die karnaval	
2.2.1 Wat beskou Bakhtin as karnaval?	p.16
2.2.2 Karnaval in die literatuur	p.25
2.2.3 Die rol van die groteske in karnavaleske literatuur	p.27
2.3. Bakhtin en die nie-literêre Afrikaanse drama-omgewing	
2.3.1 Nie-amptelike volksgedrag by Afrikaanse kunstefeeste	p.28
2.3.2 Die stand en karnavaleske aard van Afrikaanse kunstefeeste	p.41
2.4 Gevolgtrekking	p.57

## **HOOFSTUK 3:**

### **Die groot Gebeurtenis – fees oor tyd- en landgrense heen**

3.1. Inleiding	p.59
3.2. Die fees as Gebeurtenis (“Event”)	
3.2.1 Hauptfleisch en die groot G	p.60
3.2.2 ‘n Buitelandse perspektief	p.67
3.2.3 Die rol van eksterne elemente by’n fees-Gebeurtenis	p.72
3.2.4 Fees as “Eventification” van ‘n kultuur	p.86
3.3. Met dank aan die druif: Dionisos en die Afrikaanse feesgeleentheid	
3.3.1 ‘n Fees vir die god van die wingerd: nie-amptelike volksgedrag by antieke Griekse 'toneelfeeste'	p.98
3.3.2 Wat het Bakhtin en Dionisos in gemeen?	p.105
3.3.3 Hoe Dionisos hom by die KKNK, Aardklop en InniBos skuilhou (‘n nie-literêre studie)	p.107
3.4. Gevolgtrekking	p.112

## **HOOFSTUK 4:**

### **Bakhtin op die internasionale verhoog**

4.1. Inleiding	p.114
4.2. Die dramateks hou karnaval: ook Shakespeare en Pirandello swig voor Bakhtin	
4.2.1. Pirandello en die rituele fees	p.115
4.2.2. Wincor se bespreking van “karnaval” in van die vroegste feesdramas tot en met Shakespeare	p.118
4.3. Vele voëls met een klap: Aristophanes en die Dionisiese fees as Karnavaleske Gebeurtenis	

4.3.1 Die dramateks as geraamde karnaval-gebeurtenis by die antieke Attiese kunstefeeste: 'n kontekstuele en tekstuele analise van <i>Die Voëls</i>	p.120
4.3.2. Tematiek in <i>Die Voëls</i>	p.126

## **HOOFSTUK 5:**

### **Broeders in die Burleske: Breytenbach, Bakhtin, Bacchus**

5.1 Inleiding	p.129
5.2. Breyten Breytenbach se <i>Boklied</i>	
5.2.1. Tekstuele, intratekstuele en intertekstuele analise: Bacchus (Dionisos) en Bakhtin se broederskap met Breyten	p.130
5.2.2. Nie-literêre en resepsie-analise van Breytenbach se twee Afrikaanse toneelstukke	p.182
5.3. Gevolgtrekking	p.189

## **HOOFSTUK 6:**

### **Opsomming van studie en gevolgtrekking**

5.1. Opsommende inleiding	p.190
5.2. Uitkomst	p.191
5.3. Gevolgtrekking	p.197

<b>BIBLIOGRAFIE</b>	p.199
---------------------	-------

## **ADDENDA**

Addendum A: InniBos-navorsing	p.209
Addendum B: KKNK-navorsing	p.218
Addendum C: Dionisosfeeste – 'n rekonstruksie	p.220
Addendum D: E-posonderhoud met Herman Kitshoff	p.229
Addendum E: E-posonderhoud met Petrus du Preez	p.236



Addendum F: E-posonderhoud met Floyed de Vaal	p.241
Addendum G: E-posonderhoud met Karen Meiring	p.246
Addendum H: E-posonderhoud met Gaerin Hauptfleisch	p.250
Addendum I: E-posonderhoud met Giep van Zyl	p.253
Addendum J: Onderhoud met Karen Meiring	p.256

## HOOFSTUK 1:

### Inleiding

#### 1.1. NAVORSINGSTITEL

Breytenbach by die Afrikaanse kunstefeeste: karnaval en ritueel in sy dramatiese oeuvre

#### 1.2. DOEL VAN DIE STUDIE

Die doel van hierdie studie is om aan die hand van Breyten Breytenbach se dramatekste (en die resepsie by opvoering daarvan) 'n nie-amptelike volkskultuur, in die betekenis waarin Bakhtin (1984) dit bedoel het en hoe dit ook destyds in antieke Griekse teater gemanifesteer het, by Afrikaanse kunstefeeste te ondersoek. Daar word spesifiek gekonsentreer op die kunstefees as karnavalmilieu en die invloed van dié ruimte op Breytenbach se dramatekste *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001), wat as intrinsieke feestekste beskou kan word (aangesien dié tekste spesifiek vir 'n kunstefees geskryf is).

Daar is – sover daar vasgestel kon word – nog geen studie in Afrikaans aangepak wat hierdie spesifieke elemente van kunstefeeste en feesdramas ondersoek nie. Twee navorsingsdokumente wat wel direk by hierdie verhandeling aansluit, is Petrus du Preez (2004) se meestersverhandeling, *Die slagveld van teks en betekenis: enkele aspekte in die dramatiek van Breyten Breytenbach* wat in 2004 by die Universiteit van Stellenbosch voltooi is, sowel as 'n navorsingstudie deur professor Temple Hauptfleisch by dieselfde universiteit wat die teatrale gebeurtenis (*theatrical event*) in Suid-Afrika ondersoek (Hauptfleisch 2004b). Hauptfleisch se werk sal as een van die vertrekpunte in hoofstuk 3 van hierdie studie dien, waar Afrikaanse en internasionale teater as Gebeurtenis ondersoek word. Volgens Hauptfleisch (2004a:279-302) is 'n Gebeurtenis met 'n hoofletter groot en invloedryk met verreikende gevolge binne 'n spesifieke kultuur of gemeenskap.

Du Preez se navorsing handel oor die temas in Breytenbach se *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001) en die uitbeelding daarvan deur middel van taal en beeld, wat grootliks tot vervreemding van die gehore gelei het. Hy bespreek hierdie toneelstukke as voorbeelde van postmoderne toneel en kyk hoe die intertekstuele aard van hierdie toneelstukke tot hulle betekenis bydra. Dit sluit aan by hoofstuk 4 van hierdie verhandeling, waar intertekstualiteit ook aangeraak word as noodsaaklike agtergrond en toeligting van tekste, maar intertekstualiteit vorm nie 'n fokus van die hoofstuk nie. Hoewel daar dus enkele raakpunte tussen hierdie studie en Du Preez se studie is, word verskillende aspekte van die onderwerp uitgelig.

Hierdie verhandeling konsentreer op die Breytenbach-tekste as karnavaltekste oftewel intrinsieke feestekste, met 'n sterk fokus op die kunstefeeste (opvoermilieu) en die nie-amptelike volkskultuur wat hieraan gekoppel kan word. Dié studie ondersoek die Westerse feesverskynsel sedert sy ontstaan in antieke Griekeland 2000 jaar gelede (Csapo & Slater 1995:239) en hoe hierdie geakkumuleerde feesgeskiedenis neerslag vind in Breytenbach se dramas, *Boklied* en *Die toneelstuk*. Daar word gekyk na die invloed van die oorspronklike Dionisos-vieringe (en die nie-amptelike volksgedrag wat hiermee saamgaan) op die inhoud van *Boklied*. Die latere Middeleeuse karnaval en sy sosiale betekenis, soos Bakhtin (1984) dit sien, word ook op aldie Breytenbach se feestekste van toepassing gemaak. Breytenbach se tekste word dus binne die grense van die karnavalverskynsel bespreek en daarom is dit belangrik om eerstens in die studie aan te dui tot hoe 'n mate die eerste Westerse kunstefeeste (Dionisos-feeste) en die kontemporêre Afrikaanse kunstefeeste onder die vaandel van Bakhtin se karnaval val. Dit sal in hoofstukke 2 en 3 aandag geniet.

Breytenbach se dramas dien dan in hoofstuk 4 as 'n instrument wat die karnavalelemente en nie-amptelike volkskultuur by die Afrikaanse kunstefeeste bevestig. Dit is dus duidelik dat hierdie studie nie met Du Preez se navorsing ooreenstem nie, maar wel sy studie kan aanvul, ten opsigte van betekenis en vervreemding in Breytenbach se dramatekste. Waar van toepassing sal na Du Preez se studie in hoofstuk 4 verwys word.

‘n Ander studie wat by hierdie verhandeling in hoofstuk 4 betrek word, is ‘n doktorsale studie deur Grobler (2002). Haar navorsing help onder andere om lig te werp op Breytenbach se filosofiese benadering tot die karakters en die meervoudige identiteitspel in sy drama *Die toneelstuk*.

Daar is verskeie ander navorsingstukke wat die werk en oeuvre van Breytenbach as tema het, maar nie enige dokument wat verder by hierdie verhandeling aansluit nie. Bestaande navorsing sluit meerendeels studies van sy digkuns in, sowel as die politiek in sy literatuur, soos P.M. de Kock se *‘n Onderzoek na die nomadies-politieke moment: ‘n filosofiese lesing van Breyten Breytenbach* (2000) by die Universiteit van die Noorde en M.C. le Roux se *Musikale intertekste in Breyten Breytenbach se tronkbundels* (1997) by die Universiteit van Stellenbosch.

Wat formele navorsing oor Bakhtin en die karnavaleske in Afrikaanse feestekste betref, is geen verwysing na vorige navorsing gevind nie. Fleischman (1991) het wel ‘n verhandeling aan die Universiteit van Kaapstad voltooi met die titel: *Workshop theatre in South Africa in the 1980's: a critical examination with specific reference to power, orality and the carnivalesque*. Die studie fokus egter op die orale tradisie van werkwinkelteater in die tagtigerjare van die vorige eeu en het dus geen relevante raakpunte met ‘n studie oor Afrikaanse feestekste in die laaste dekade nie. ‘n NEXUS-soektog na vorige studies oor Dionisos met betrekking tot kontemporêre kunstefeeste, het ook geen resultate opgelewer nie.

### **1.3. SENTRALE PROBLEEM**

Soos reeds verduidelik, ondersoek hierdie studie Afrikaanse nasionale kunstefeeste en geselekteerde Afrikaanse feestekste deur Breyten Breytenbach, as geraamde Gebeurtenis binne wat Russiese filosoof Bakhtin sou kon beskou as ‘n karnaval-omgewing.

In hoofstuk 2 sal die studie breedvoerig aandag aan Bakhtin se teorie oor die aard van die karnaval en karnavaleske literatuur gee. Die daaropvolgende hoofstukke ondersoek hoe Bakhtin se karnavalteorie aansluit by die verskynsel van Afrikaanse nasionale kunstefeeste en die feestekste van Breytenbach wat by hierdie kunstefeeste opgevoer is.

Die studie moet gevolglik eerstens vasstel of Afrikaanse nasionale kunstefeeste, soos Aardklop en die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), inderdaad sou kon kwalifiseer as 'n karnaval-omgewing en indien wel, of dramatekste bydra tot hierdie karnaval-omgewing en omgekeerd. Daar sal dus gekyk moet word na die kommunikasie tussen Breytenbach se tekste, spelers, gehore en ander belanghebbendes by die karnaval-platform (die kunstefeeste). Nog 'n aspek wat hierby aansluit, en dus ook ondersoek sal word, is die rituele aard van Afrikaanse drama en dramatekste, wat herlei kan word na die rituele aard van die eerste drama-opvoerings bekend aan Westerse teater, naamlik die antieke Griekse Dionisos-feeste (Csapo & Slater 1995:239). Die rituele aard van die Afrikaanse feesteks *Boklied*, as voorbeeld van 'n Afrikaanse drama, word volledig in hoofstuk 5 bespreek, met hoofstuk 4 as inleiding tot dié bespreking.

Drie kritiese vrae word deur die loop van hierdie studie beantwoord. Hierdie vrae is as volg:

1. Wat beskou Bakhtin as karnaval en sou Afrikaanse nasionale kunstefeeste dan platforms wees wat karnaval-omstandighede daarstel?
2. Hoe definieer Professor Temple Hauptfleisch 'n Gebeurtenis (*Event*) en wat maak van die Afrikaanse nasionale kunstefeeste en die spesifieke dramatekste wat in hierdie studie bestudeer sal word 'n Gebeurtenis?
3. Hoe sluit die Afrikaanse intrinsieke feesteks, *Boklied* deur Breyten Breytenbach (asook sy ander dramas *Die toneelstuk* en *Johnny Cockroach*) aan by Bakhtin se

karnavalteorie en die rituele aard van die antieke Dionisos-feeste?

Die eerste kritiese vraag probeer dus bevestig dat daar 'n nie-amptelike volkskultuur (en hierby word karnavaleske letterkunde ingesluit) by sulke feeste voorkom en wat die verskynsel behels. Hoe kry hierdie nie-amptelike kultuur uitdrukking in die Afrikaanse opgevoerde dramatekste en in die respons daarop by die feeste? Met die tweede kritiese vraag word Afrikaanse feeste en feestekste met internasionale Gebeurtenisse van dieselfde aard vergelyk, en die antieke Dionisos-feeste word as voorbeeld gebruik van so 'n Gebeurtenis. Tot hoe 'n mate het die Afrikaanse feeste en feestekste hul wortels in die antieke Dionisos-feeste? Die derde kritiese vraag vereis 'n volledige bespreking van Breytenbach se intrinsieke feestekste.

#### **1.4. NAVORSINGSHIPOTESES**

Die volgende navorsingshipoteses, volg uit die sentrale probleemstelling:

- i.) Die studie gaan van die veronderstelling uit dat Breytenbach se dramatekste, *Boklied* (1998), *Die toneelstuk* (2001) en *Johnny Cockroach* (2002) intrinsieke feestekste is, met ander woorde tekste wat spesifiek vir kunstefeeste geskryf is en die kunstefeesmilieus en -gehoere in ag neem – en so deel word van die kunstefeestes-Gebeurtenis.
- ii.) Hierdie feesomgewing verdra groter vryhede en ten spyte van die kritiek wat dit ookal mag uitlok, speel kos, drank en uitspattighede 'n groot rol in die identiteit van hierdie kunstefeeste.
- iii.) Soos wat die Middeleeuse karnavalgangers hulle kon inleef in die komiese klugspele van die Gekkefees (*Festival of the Fools*) om van die alledaagse te ontvlug, en soos die Atheense burgers hulself vir 'n paar dae in die Dionisos-feeste kon inleef deur te deel in emosies van die groot Griekse antieke tragedies en komedies, so gee Afrikaanse kunstefeeste ook 'n venstertydperk (beperkte tydgleuf buite die normale roetine) aan die Afrikaanse publiek, waar hierdie feesgangers van hul daaglikse roetine kan ontvlug en vasgevang kan word in die dramatiese wêreld van die feesteks.

## 1.5. NAVORSINGSOORSIG EN –METODOLOGIE

### 1.5.1. Navorsingsoorsig

Hierdie navorsing fokus op die Russiese denker, Bakhtin (1984), se karnaval-opvattinge en hoe dit van toepassing is op Afrikaanse kunstefeeste en dramatekste. Ander teoretici soos Temple Hauptfleisch (2004a:279-302 en 2004b), Vicki Ann Cremona (2004:70-90) en Milan Kundera (1996) se teorieë aangaande die karnaval en die Gebeurtenis, word in hoofstuk 3 meer lig op hoe die kunstefees en feesdrama in al sy karnavaleske glorie vir Westerlinge (en dus ook vir Afrikaanse feesgangers) aansluit by die kultus rondom Bacchus/Dionisos. Hauptfleisch (2004a:283) se teorie dat lewensgebeurtenisse ook “theatrical events” onder sekere omstandighede mag uitmaak, kom ook in hoofstuk 3 onder die soeklig. Hiervolgens word sekere lewensgebeurtenisse binne ‘n raam geplaas en geïnterpreteer as ‘n draaiboek-gebeurtenis (*scripted event*). Antieke Griekse teater, soos opgevoer tydens die Dionisos-feeste, word hier as voorbeeld van Gebeurtenis behandel. Die verwantskap tussen die Dionisos-feeste as feeste van verandering, hernuwing en wedergeboorte en Afrikaanse kunstefeeste en feestekste (soos spesifiek Breytenbach se *Boklied* (1998)) word onder andere ondersoek. Hoofstuk 4 ondersoek waarom sulke feeste en feestekste bydra tot ‘n omgewing wat hierdie verandering en vryheid verdra en toelaat.

### 1.5.2. Metodologie

Hierdie verhandeling sal hoofsaaklik ‘n kwalitatiewe eerder as ‘n kwantitatiewe benadering volg, as gevolg van die aard van die navorsingsmateriaal. ‘n Verslag van teoretiese navorsing en ‘n volledige analise van Breyten Breytenbach se dramas, met die fokus op sy feesteks *Boklied*, sal die ruggraat van die studie vorm. Daar word ook gebruik gemaak van nie-literêre bronne soos persoonlike waarneming, koerantartikels, akademiese artikels, onderhouds met belanghebbendes soos feesbestuurders, akteurs, dramaturge en steekproefonderhoude met die algemene publiek (sien addenda A-J, wat na die bibliografie verskyn). ‘n Vraelys waarin feesganger-respondente hul opinies oor die belang van Afrikaanse kunstefeeste lug, vorm ook deel van die data-insameling (addendum A).

Die studie volg met ander woorde grotendeels 'n non-empiriese, sterk teoretiese benadering wat op filosofiese analise, teoretiese afleidings en literêre resensies steun, maar bykomende stawende inligting word empiries (deur byvoorbeeld vraelyste en gedokumenteerde opinies) verkry.

## **1.6. STRUKTUUR VAN VERHANDELING**

Die verhandeling word ingedeel in hoofstukke wat berus op die sentrale probleemstelling en die daaruitspruitende kritiese vrae. Hierdie eerste inleidende hoofstuk formuleer die navorsingsprobleem, gee 'n bondige opsomming van die navorsingsagtergrond en stel die kritiese vrae wat verderaan per hoofstuk gestruktureer en beantwoord sal word.

In hoofstuk 2 word die volgende kritiese vrae bespreek: Wat beskou Bakhtin as karnaval en sou Afrikaanse nasionale kunstefeeste as platforms gesien kan word wat karnaval-omstandighede daarstel? Wat verstaan Bakhtin as nie-amptelike volkskultuur? Is dit 'n verskynsel wat deurgetrek kan word na die Afrikaanse drama-omgewing – letterkundig, sowel as sosiaal? Hoe kry hierdie nie-amptelike kultuur uitdrukking in die Afrikaanse opgevoerde dramateks en in die respons daarop by feeste?

Die hoofstuk bevat 'n opsomming van Bakhtin se karnaval-teorie, soos uiteengesit in sy werk *Rabelais and his world* (1984). Karnavalgedrag wat raak aan die verhewe, die platvloerse, die majestieuse, die onbeduidende, wyse en sotlike kry aandag. Dit word dan van toepassing gemaak op die Afrikaanse feessituasie en feesteks, met gebruikmaking van nie-literêre bronne, soos die opinies van deelnemers aan die Litnet Teaterindaba 2004, persoonlike onderhoude met feesbelanghebbendes soos feesbestuurders, kunskritici, dramaturge, toneelspelers en die publiek, sowel as feesresensies en artikels. Hierdie hoofstuk gee onder andere aandag aan die stand en aard van Afrikaanse kunstefeeste en die aard van feestekste en/of ander opvoerings, in soverre dit by Bakhtin se karnavalteorie aansluit.



Die kritiese vraag wat op hoofstuk 3 van toepassing is, lui as volg: Hoe definieer Hauptfleisch (2004a:279) 'n Gebeurtenis (*Event*) en wat maak van die Afrikaanse nasionale kunstefeeste en die spesifieke dramatekste wat in hierdie studie bestudeer word 'n Gebeurtenis?

Hier word Afrikaanse feeste en feestekste vergelyk met internasionale Gebeurtenisse van dieselfde aard. Teoretici soos Cremona (2004:70-90) en Kundera (1996) gee 'n buitelandse perspektief op die fees en feesteks as Gebeurtenis (en weer eens karnaval). Elemente wat die Gebeurtenis beïnvloed, word ook ondersoek, soos die rol van feesborge. Nie-literêre bronne word ook hier betrek, soos in hoofstuk 2. Ten tweede sal die antieke Dionisos-feeste as voorbeeld van so 'n Gebeurtenis dien. Die Dionisos-feeste word alom gesien as die ontstaan van Griekse (en Westerse) teater en kunstefeeste (Csapo & Slater 1995:239). Op grond van literêre en nie-literêre bronne ondersoek dié hoofstuk tot hoe 'n mate die Afrikaanse feeste hul wortels in die antieke Dionisos-feeste het. Het die ritueel van die feesgebeurtenis vir Afrikaanse kunstefeeste en feestekste verander sedert die dae van die Dionisos-feeste 2000vC?

In hoofstuk 4 en 5 word die volgende kritiese vraag behandel: Hoe sluit die Afrikaanse intrinsieke feesteks, *Boklied* (1998) deur Breyten Breytenbach (asook sy ander dramas *Die toneelstuk* (2001) en *Johnny Cockroach* (2002)), aan by Bakhtin se karnavalteorie en die rituele aard van die antieke Dionisos-feeste?

Om bogenoemde kritiese vraag te kan beantwoord, is dit noodsaaklik om eers in hoofstuk 4 aan die volgende afgeleide vrae aandag te gee:

- i.) Hoe figureer die karnavaleske in dramatekste soos dié van Pirandello (O' Keefe Bazzoni 1987:414-425) en Shakespeare (Wincor 1950:219-242)?
- ii.) Kan dieselfde Bakhtiniaanse kenmerke ook van toepassing gemaak word op antieke Dionisiese tekste, soos *Die voëls* (vertaling – Arrowsmith 1961), wat al so vroeg as 414vC opgevoer is?

As uitvloeisel hiervan, word daar in hoofstuk 5 die volgende afgeleide vraag bespreek:

iii.) Hoe sluit *Boklied* by al die bogenoemde tekste aan – is daar enige ooreenkoms in hoe Breytenbach karnavaleske kenmerke toepas?

Hoofstuk 4 bevat dus 'n inleiding tot 'n omvattende tekstuele analise in hoofstuk 5, van hoofsaaklik *Boklied*, maar ook Breyten Breytenbach se ander twee dramatekste, *Die toneelstuk* en *Johnny Cockroach*, binne die raamwerk van die teorie oor Bakhtin en die Dionisos-feeste wat in hoofstuk 2 en 3 uiteengesit is. Veral *Boklied* sluit aan by die Griekse teatertradisie en dis ook interessant om daarop te let dat die teks gedebuteer het tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), 'n Afrikaanse fees wat in Maart/April plaasvind, op dieselfde tyd as wat die antieke Dionisos-feeste duisende jare gelede gehou is (Van Vuuren 1998/99:49-50). Die studie poog om die feestelike ritueel in Breytenbach se tekste, sowel as die Bakhtiniaanse karnaval-elemente daarin, uit te wys. In laasgenoemde verband speel intertekstualiteit 'n groot rol en dit sal deeglik bestudeer word. Helize van Vuuren (1998/99:44-53) en Charles Fourie (1999:126-131) se kritiese artikels oor Breytenbach se *Boklied* sal die vertrekpunt van die analise vorm.

In die slothoofstuk (hoofstuk 6), word daar weer teruggekeer na die sentrale probleemstelling om vas te stel wat die navorsing opgelewer het, met ander woorde die ondersoek na Afrikaanse nasionale kunstefeeste en Breytenbach se feestekste as geraamde Gebeurtenisse binne wat Bakhtin 'n karnaval-omgewing noem.

### **1.7. MOONTLIKE UITKOMSTE**

Afrikaanse kunstefeeste en Breytenbach se feestekste kan inderdaad gesien word as 'n vorm van wat Bakhtin beskryf as karnavaluitinge (vergelyk hoofstuk 6):

- Groter vryhede in die feesomgewing word weerspieël in die inhoud van 'n feesteks soos Breyten Breytenbach se *Boklied* en *Die toneelstuk*, asook in die resepsie daarvan.
- Breytenbach se intrinsieke feestekste het hulle wortels in die eerste Westerse feestekste – toneelstukke soos opgevoer by die eerste Dionisos-feeste in antieke Griekeland.
- Dié studie toon aan dat Afrikaanse kunstefeeste 'n venstertydperk aan die

Afrikaanse feesganger gee, waarbinne hulle roetine kan ontvlug en hiërargieë kan omkeer, soos wat die geval was met karnavalgangers in die Middeleeue en Griekse gehore in antieke Athene.

- Afrikaanse kunstefeeste is teatrale gebeurtenisse met 'n eie Afrikaanse identiteit. Die populêre, nie-amptelike volksbewussyn (soos Bakhtin dit genoem het) is belangrik tydens hierdie feeste, omdat dit die manier waarop die opgevoerde Afrikaanse dramatekste verstaan en ontvang word, bepaal.

## HOOFSTUK 2:

### Karnavalkoors: Bakhtin en die nie-literêre toepassing van sy opvattinge as agtergrond van Afrikaanse feesdramas

#### 2.1. INLEIDING

In hierdie hoofstuk word Bakhtin se teorie oor die karnaval, soos uiteengesit in sy werk *Rabelais and his world* (1984), bespreek. Volgens Bakhtin (1984) raak karnavalgedrag aan die verhewe, die platvloerse, die majestieuse, die onbeduidende, die wyse en sotlike. Die genoemde aspekte van karnavalgedrag word in hierdie hoofstuk bespreek en sal later uitgebreid aandag geniet wanneer dit in hoofstuk 5 van toepassing gemaak word op spesifieke Afrikaanse dramatekste en die Afrikaanse feessituasie. Die sentrale probleemstelling van hierdie verhandeling (naamlik of Afrikaanse kunstefeeste en die Afrikaanse dramatekste van Breyten Breytenbach as geraamde gebeurtenisse binne 'n Bakhtiniaanse karnaval-omgewing beskou kan word), word in hierdie hoofstuk aan die hand van die volgende kritiese vraag ondersoek: Wat beskou Bakhtin as karnaval en sou Afrikaanse nasionale kunstefeeste as platforms gesien kan word wat karnaval-omstandighede vestig?

Dié vraag is belangrik, omdat dit by die sentrale probleemstelling aansluit, deur vas te stel a) wat Bakhtin se karnaval behels, b) wat die voorwaardes vir 'n karnaval-omgewing en karnavaleske literatuur is en c) hoe dit oor die algemeen op hierdie tipe literatuur van toepassing gemaak kan word. So sal dit ook duidelik word of die geselekteerde Afrikaanse feestekste deur Breyten Breytenbach (wat in hoofstuk 5 bespreek word) aan hierdie vereistes voldoen. Dit is ook belangrik om ondersoek in te stel na die omstandighede by Afrikaanse nasionale kunstefeeste, aangesien feesdramas of karnavaltekste geen lewensvatbaarheid sal hê, indien dit nie in 'n buigbare omgewing opgevoer word, waar grense verskuif nie. Afrikaanse karnavaltekste kan ook nie as geraamde gebeurtenisse geklassifiseer word, as dit nie deur 'n feesgehoor gesien word nie. 'n Gebeurtenis kan slegs deur 'n publiek (hetsy die gehoor of die pers) geraam word, wat van mening is dat die gebeurtenis aandag, op welke vlak ookal, werd is.

Om bogenoemde kritiese vraag te kan beantwoord, is dit noodsaaklik om die volgende drie afgeleide kritiese vrae in die fynste besonderhede te oorweeg:

- i.) Wat is Bakhtiniaanse nie-amptelike volkskultuur?
- ii.) Is dit 'n verskynsel wat deurgetrek kan word na die Afrikaanse dramatiese omgewing – letterkundig sowel as sosiaal?
- iii.) Hoe kry hierdie nie-amptelike kultuur uitdrukking in die Afrikaanse opgevoerde dramateks en in die respons daarop by feeste?

In die hoofstuk word hierdie vrae ondersoek deur onder andere gebruik te maak van nie-literêre bronne, soos die opinies van deelnemers aan die Litnet Teaterindaba 2004, persoonlike onderhoude met en artikels deur feesbelanghebbendes soos feesbestuurders, kunskritici, dramaturge, toneelspelers en die publiek. Samevattend kan gesê word dat hoofstuk 2 op die stand en aard van Afrikaanse kunstefeeste en die aard van feestekste en/of ander opvoerings (in soverre dit by Bakhtiniaanse teorie betrek kan word) fokus.

## **2.2. BAKHTIN EN DIE KARNAVAL**

### **2.2.1 Wat beskou Bakhtin as karnaval?**

In sy boek *Rabelais and his world* (1984) ondersoek die Russiese filosoof Bakhtin die begrip “karnaval” en hoe dit die literatuur beïnvloed. Volgens Martin et al. (2004:98) spruit die woord “karnaval” uit die Latynse *carnelevare* – *carne* beteken vlees en *levare* beteken om weg te vat. Die Rooms Katolieke Kerk het karnaval goedgekeur en so die gemeenskap van 'n finale fees van oordaad voorsien, net voor die Vas.

#### **2.2.1(a) 'n Openbare feesviering**

Charles Platter (2001:56-72) kenmerk Bakhtin se karnavalteorie as volg:

- 'n Karnaval is 'n menslike aktiwiteit wat aktief in die openbaar vertoon word, dis die populêre kultuur wat na vore kom tydens markte, kermisse en ander feesvieringe.
- Die karnaval is ook die toepassing van hierdie ‘feestelike onderbewussyn’ op literatuur (Platter 2001:56).

Albei betekenisse wat aan karnaval gekoppel is, veronderstel 'n fundamentele oerverdeling tussen die amptelike en nie-amptelike. (Die begrip “amptelike” verwys na die alledaagse sosiale situasie, met sy afgeforseerde hierargieë en klassestrukture, terwyl “nie-amptelike” verwys na die sosiale situasie tydens karnaval, waar die alledaagse op sy kop gedraai word). (Bakhtin 1984:76).

### **2.2.1(b) Ondermyn amptelike ideologieë**

Die kern van 'n karnaval, soos Bakhtin dit sien, is die idee van 'n nie-amptelike volksbewussyn wat 'n kritiese afstand hou van amptelike ideologieë. Hierdie afstand word hoofsaaklik geskep en onderhou deur taal en handeling te manipuleer, wat dan gewone politieke en sosiale neigings ondermyn, en wat die stem van die owerheid eenkant toe skuif (Bakhtin 1984:154).

Bakhtin gaan van die standpunt uit dat elke spraakhandeling (*speech act*) ook 'n manifestering van die spreker/skrywer se houding teenoor die wêreld is en 'n getuienis van die spreker se eie ideologiese voorveronderstellings omtrent sy/haar gespreksgenoot (Barta et al. 2001:2). Elke spraakhandeling dra dus tot die bewustelike of onderbewustelike ontsyfering van die spreker se wêreld by, ongeag die omstandighede of konteks waarbinne die spreker sy/haar stem laat hoor.

### **2.2.1(c) 'n Anargistiese sosiale krag**

Volgens Platter (2001:55) is Bakhtin se karnaval 'n anargistiese sosiale krag. Platter (2001:55-57) is soos Bakhtin van mening dat die wanorde tydens 'n karnaval juis 'n omgewing van groter vryheid skep waar nie-amptelike volksdialoog vanuit die nie-amptelike volkspysie dikwels in die vorm van komedie na vore kom. In Bakhtin (1984: 89) se eie woorde: “Next to the universality of medieval laughter we must stress another striking peculiarity: its indissoluble and essential relation to freedom. We have seen that this laughter was absolutely unofficial but nevertheless legalised.” Hy beskou karnaval as 'n anargistiese sosiale krag wat bestaande en aanvaarde ideologieë en instellings uitdaag: “The feast was a temporary suspension of the entire official system with all its

prohibitions and hierarchic barriers” (Bakhtin 1984:89), en soos Platter (2001:55) daarop uitbrei, “carnival subverts the voice of the ruling regime or institution”.

### **2.2.1(d) ‘n Nie-amptelike waarheid**

Wat volgens Bakhtin (1984:90) met hierdie vryheid gepaard gaan, is nog 'n belangrike kenmerk van karnaval-humor, naamlik die verhouding van karnaval-komedie tot die mense se nie-amptelike waarheid. Die ernstige aspekte van klasseverdeling en -kultuur word as outoritêr en ‘n volk se amptelike waarheid beskou, en met geweld, beperkings, moets en moenies verbind. Die Middeleeue se klasseverdeling was 'n intimiderende en vreesaanjaende werklikheid. Komedie en humor, aan die ander kant, oorkom hierdie vrees, want dit ken nie beperkings en inhibisies nie. “It was the victory of laughter over fear that most impressed medieval man. It was not only victory over the mystic terror of God, but also a victory over the awe inspired by the forces of nature, and most of all over the oppression and guilt related to all that was consecrated and forbidden. It was the defeat of ... authoritarian commandments and prohibitions ...” (Bakhtin 1984:91).

Middeleeuse karnaval-komedie was volgens Bakhtin beslis 'n sosiale krag en nie bloot humor wat toevallig op 'n sekere punt in die geskiedenis byval onder 'n groepie individue gevind het nie. “However, medieval laughter is not subjective, individual and biological consciousness of the uninterrupted flow of time. It is the social consciousness of all the people” (Bakhtin 1984:92).

### **2.2.1(e) Dood en herlewing**

Verder het hierdie sosiale krag sy wortels in die antieke karnavalkultuur wat die siklus van lewe, dood en herlewing weerspieël (Platter 2001:52; Bakhtin 1984:75). Sonder 'n tipe afsterwe, kan daar nie herlewing wees nie. Karnaval het gehandel oor hernuwing, om die lewe te vier en die kettings van burokrasie af te skud, om vir 'n wyle die bestaande sosiale orde af te sterf en 'n sosiale (groteske) wedergeboorte sonder reëls te vier. Platter (2001:55) verwys na die Bakhtin-karnaval as die “parodic transmutation of the entire ideological apparatus of authority into the physical realities of human life:

food and drink, sex, fertility, life, death and rebirth". Bakhtin (1984:62) meen dat die essensie van karnaval-komedie in hierdie aspek van dood en herlewing lê:

The essence of the grotesque is precisely to present a contradictory and double-faced fullness of life. Negation and destruction (death of the old) are included as an essential phase, inseparable from affirmation, from the birth of something new and better. The very material bodily lower stratum of the grotesque image (food, wine, the genital force, the organs of the body) bears a deep positive character. This principle is victorious, for the final result is always abundance, increase.

Die dubbelsinnigheid wat aangetref word in 'n begrip soos "dood" of "lewe" en die groteske van die laer liggaamstratum wat hiermee gepaard kan gaan, is 'n baie belangrike gedagte in karnaval-literatuur en word later, met die teksanalise in hoofstukke 4 en 5, in besonderhede bespreek.

### **2.2.1(f) Rituele kenmerke**

In die HAT (Odendal & Gouws 2000, s.v. "karnaval") word die lemma "karnaval" as volg omskryf: "Die drie dae voor Aswoensdag, veral die laaste dag, wat in Rooms-Katolieke lande met baie vrolikheid gepaard gaan. Feestelikheid gepaardgaande met vermomming ('n ander gedaante), luidrugtige feesvreugde, vrolikheid, pretmaky in die algemeen". Die eienskappe van karnaval wat in die bogenoemde omskrywing aangeraak word, is dié van uitbundige feestelikheid, wat ook later in die hoofstuk by Afrikaanse kunstefeeste ondersoek sal word. Soos afgelei kan word uit die bogenoemde omskrywing, was die Middeleeuse karnaval, soos die Afrikaanse kunstefeeste vandag, 'n jaarlikse (ontvlugtings)instelling op 'n gegewe tyd, met 'n gegewe karakter en daarom met herhalende, rituele kenmerke. Ook Bakhtin (1984:75) en Platter (2001:52) beskou karnaval as 'n kultusaktiwiteit met die klem op die ritueel en 'n nostalgiese terugroep na die verlede en die uitlewing van 'n nie-amptelike volksgeskiedenis. So verduidelik Vice (1997) die volgende aspekte wat geassosieer kan word met Bakhtin se begrip van karnaval as element van populêre (nie-amptelike) geskiedenis (oftewel *folklore*):

- rituele vertonings, byvoorbeeld karnavaloptogte of komiese straatteater in die



openbaar, soos op 'n markplein.

- komiese verbale komposisies soos parodieë – mondeling oorgedra en geskrewe – in Latyn en in die algemene spreektaal.
- verskeie genres van parodie soos vloeke, beswerings en populêre baniere (Bakhtin 1984:5).

### **2.2.1(g) 'n Skouspel sonder voetligte**

Vice (1997) haal Bakhtin self aan as sy sê karnaval is 'n skouspel sonder voetligte en sonder 'n rolverdeling van akteurs en die gehoor, want diegene wat binne die skouspel is, kyk nie na hulle eie (afgeforseerde) lewens met al die grense van hiërargie, vorms van uitbuiting en vrees, etiket en vroomheid nie:

In fact, carnival does not know footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its own laws, that is, the laws of its own freedom" (Bakhtin 1984:7).

Hierdie vryheid kan ook gesien word in die feit dat karnaval vrye en familiêre kontak tussen mense toelaat wat normaalweg deur hiërargie geskei sou wees, verduidelik Nigel Nicolson (2001:80): "There was a sharp distinction between official and folk culture in antiquity." Bakhtin se karnaval, wat sy vreugde put uit verandering en die vrolike relatiwiteit van die geleentheid, is gekant teen die eensydige en grou amptelike erns, wat so dogmaties en onontvanklik vir evolusie en verandering is. Dis daardie amptelike bewussyn wat 'n gegewe sosiale bestaanstoestand of 'n gegewe sosiale orde daarstel.

Waar die nie-amptelike lag en die komiese van die karnaval "gekoppel is aan voortplanting, geboorte, hernuwing, vrugbaarheid en oorvloed, was Middeleeuse erns

[amptelike leefstyl] deurdrenk met elemente van vrees, swakheid, vernedering, onderwerping, valshede, skynheiligheid, asook geweld, intimidasie, dreigemente en dit wat verbode is” (Lanters 2001:195). Dit kan gesê word dat ‘n persoon van die Middeleeue twee lewens gelei het: een wat beskou kon word as die amptelike lewe, monolities ernstig en somber, terwyl die ander lewe een was van die karnavalplein – vry, sonder grense, vol van dubbelsinnige humor, laster, die ontheiliging van als wat heilig is, obseniteite, familiêre kontak met almal en alles (sien ook <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm> in dié verband). Beide hierdie lewens was legitiem, maar geskei deur streng wêreldse grense. Bakhtin (1984:94) beskryf daardie amptelike erns as 'n entiteit wat onderduk het, 'n amptelike erns

[that] frightened, bound, lied, and wore the mask of hypocrisy. Seriousness was avaricious, committed to fasts. When its mask was dropped in the festive square and at the banquet table, another truth was heard in the form of laughter, foolishness, improprieties, curses, parodies and travesties. All fears and lies were dispersed in the face of the material bodily festive principle.

### **2.2.1(h) Onverwagte kombinasies**

Daar is egter ook 'n ander kant van die munt, naamlik dat Bakhtin nooit gemeen het dat karnaval volkskultuur en aristokratiese amptelike kultuur mekaar wedersyds uitsluit nie. Miller (2001:157) sê dat “Bakhtin never claimed that carnival folk culture and humanist aristocratic culture were mutually exclusive in the Renaissance. At the same time, we have seen that this folk culture is part of an ancient and complex system of realism.” Omdat die amptelike en nie-amptelike kulture nie wedersyds uitsluitend was nie, was vrye en familiêre kontak tussen die andersins verwyderde wêrelde van die aristokrasie, kerklikes en gewone burgerlikes moontlik. Vrye kontak het onder andere bygedra tot karnaval-mesalliance wat onverwagte kombinasies na vore kon bring, soos die heilige en die oppervlakkige, die hooggeplaaste met dit wat laag en onnoembaar is, die grootse met die onbelangrike en betekenislose, die wyse met sotlikheid (Nicolson 2001:86). Volgens Bakhtin kan dit wat in direkte kontras staan, kante van dieselfde munt wees. So sou dit glad nie onvanpas wees om binne 'n karnaval-spesifieke omgewing of teks terselfdertyd poëtiese aanprysing en afkraking wat op dieselfde onderwerp of voorwerp

gerig is, aan te tref nie. Inteendeel, deur sulke weersprekings, bevraagteken en ondermyn karnaval die waardes waarop aanprysing of afkraking gebaseer is (Nicolson 2001:86).

### **2.2.1(i) Ontheiliging en verlaging na fisiek-liggaamlike vlak**

Karnaval-‘ontheiliging’ (*carnival profanation*) bestaan uit ‘n hele stelsel van karnavalistiese vervlakkings en verlagings tot fisiek-liggaamlike vlak, spesifiek in die geval van parodieë en heilige tekste (Platter 2001:51). Bakhtin (1984:79) self beskou karnaval-komedie en “the material bodily element, as a degrading and regenerating principle” as iets wat ‘n essensiële rol in die Middeleeuse karnavalkultuur gespeel het. Hy noem voorbeelde soos “the slinging of excrement and drenching in urine”, wat beskou word as tradisionele “debasing gestures, familiar not only to grotesque realism but to antiquity as well” (Bakhtin 1984:148).

Volgens Platter (2001:51) is die antieke Griekse dramaturg, Aristophanes, se werk ‘n goeie voorbeeld van karnavalistiese vervlakking en sluit nou aan by Bakhtin se karnavalteorie met sy fokus op die materiële liggaamlike vlak, daardie beelde van die menslike liggaam met sy kos, drank, uitskeiding en seks. “For Aristophanic comedy foregrounds just these Rabelaisian features in its sustained appreciation of food and sex, as well as in its fascination with excretion and a full range of bodily discharges too numerous to mention” (Platter 2001:51). Aristophanes se teks, *Die voëls*, word in hoofstuk 4 in meer besonderheid tesame met Breyten Breytenbach se Afrikaanse toneelstuk *Boklied* in hoofstuk 5, bespreek.

Harrison (1951:50) vind ‘n antwoord vir die vraag waarom die fokus so sterk op die materiële liggaamlike vlak in antieke Griekse karnaval-tekste geval het. Sy redeneer dat die antieke Griekse burger twee primitiewe behoeftes gehad het: kos en kinders, “to live and to cause to live, to eat food and to beget children”. Sy beskou hierdie twee behoeftes as die fondasie vir ritueel in teaterkuns, want beide was in antieke tye aan die seisoene gekoppel. Winter word direk aan die dood verbind en somer is nie net ‘n nuwe seisoen nie, maar ‘n nuwe lewensasem (Harrison 1951:68). Die antieke Griekse fees

van vrugbaarheid, die Dionisia, en die latere Middeleeuse karnaval, vind beide in die lente plaas – 'n seisoen wanneer lewe gegee word en daarom staan temas soos dood en hernuwing sentraal in karnaval. Harrison (1951:70) verduidelik hoe belangrik herontwaking by 'n fees soos die Dionisia was: “This resurrection aspect, this passing of the old into the new [is] ... of great ritual importance”. Gegrand op hierdie geskiedkundige gegewens, is dit nie moeilik om te verstaan waarom karnavaltyd grotendeels gekarakteriseer word deur oomblikke van dood en herlewing nie, oomblikke van veranderinge en hernuwing wat altyd lei tot 'n feestlike persepsie van die wêreld:

Carnival is the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalised and completed. This renewal occurs within the body of a people (not really individual) – though representations can place it symbolically on the body of 'one' (Vice 1997).

Verder meen Vice (1997) dat die karnaval-kenmerke van dood en herlewing veral verteenwoordig word in die aksie van monnikkroning en die ontkroning van die karnavalkoning tydens Middeleeuse karnavalvieringe. Die twee toestande (dood en hernuwing; ontkroning en bekroning) is onlosmaakbaar deel van karnaval: bekroning beteken noodwendig ontkroning ook. Lanthers (2001:192-193) skryf dat karnaval en “ritual laughter” gekoppel word aan vernietiging en herlewing of heropstanding, asook met simbole van reprodutiewe kragte: “Combined in the act of carnival laughter are death and rebirth, negation (a smirk) and affirmation (rejoicing laughter) ... carnival laughter ridicules the sterile forces of authority and celebrates the fertile powers of nature and the imagination” (Lanthers 2001:193). Hy verduidelik verder dat Paasfees, as 'n fees van wedergeboorte en hernuwing, 'n belangrike karnaval-konnotasie het, wat grootliks in moderne tye verlore geraak het, maar waarvan die Middeleeuse kerke baie bewus was. Een van die Afrikaanse kunstefeeste, die Klein Karoo Nasionale Kunstefeeste (KKNK), wat later in hierdie en komende hoofstukke meer aandag sal geniet, vind ook (moontlik toevallig) rondom Paasfees plaas. Breytenbach se feestekste wat in hoofstuk 5 bespreek sal word, het op hierdie einste fees gedebuteer en spreek ook aspekte soos wedergeboorte en hernuwing aan, soos later gesien sal word.

Bakhtin (1984:79) wys daarop dat die Middeleeuse kerk tydens Paasfees tradisioneel geassosieer is met lag, fisieke vreugde en vieringe: “During the Easter season laughter and jokes were permitted even in church ... The jokes and stories concerned especially material bodily life and were of a carnival type. Permission to laugh was granted simultaneously with the permission to eat meat and to resume sexual intercourse (forbidden during Lent)” (Lanters 2001:193).

### **2.2.1(j) Parodie: karnaval in verdunde vorm**

Karnavalparodie oorleef in verdunde vorm in die formele literêre parodie van moderne tye. Volgens Vice (1997) kan alles geparodieer word en dié parodie is 'n vorm van lag en humor, want alles word wedergebore en hernu deur die dood. Sy identifiseer 'n paar begrippe wat vandag steeds in karnaval-literatuur met Bakhtin geassosieer word, waaronder:

- volkshumor (*folk humor*)
- die skuif van liggaamsgrense (liggame wat hulself verleng, wat verleng word, liggame met sakke, uitsteeksels, deurdringbaarheid en pletbaarheid)
- moederskap: reproduktief en ook wesenlik
- kos: as 'n kommunale produk, iets waarom die gemeenskap gevorm word en iets wat die liggaam vergroot of liggaamlike grense rek
- die dood: wat nie van lewe geskei kan word nie; die een veronderstel die ander.

Die studie sal in hoofstuk 5 prakties ondersoek hoe bogenoemde eienskappe van die karnaval op Breyten Breytenbach se Afrikaanse feestekste van toepassing is. Waar meeste van die Bakhtiniaanse karnaval-kenmerke in 'n teks teenwoordig is, kan dié teks as 'n karnavaleske feesteks gedefinieer word. Die studie sal ondersoek instel of Breytenbach se *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001) genoegsame karnaval-kenmerke bevat om onder die definisie van feesteks te val. Daar gaan nou voorts gekyk word na die belang van karnaval in die literatuur.

### 2.2.2 Karnaval in die literatuur

Vir karnaval om ideologies waarde te dra, meen Bakhtin dit moet eers die sfeer van die groot literatuur betree. Volgens hom plaas die Franse skrywer Rabelais, sy karakters by die rare kruising tussen radikale humor en die lag van die volkskultuur aan die een kant en die sfeer van groot literêre en verhewe ideologie (Nicolson 2001:79) aan die ander kant.

The activities of the carnival square: collective ridicule of officialdom, inversion of hierarchy, violations of decorum and proportion, celebration of bodily excess and so on embody, for Bakhtin, an implicit popular conception of the world. This conception is not, however, able to become ideologically elaborated until the radical laughter of the square entered into the 'world of great literature' (vergelyk <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>).

Dit maak Bakhtin (1984:66) duidelik in *Rabelais and his world*:

Rabelais, Cervantes en Shakespeare verteenwoordig 'n belangrike wending in die geskiedenis van lag en humor. In geen ander werke sien mens sulke duidelike skeidslyne tussen die Renaissance se konsep van komedie en lag en dié van die sewentiende en daaropvolgende eeue nie.

Die verwysing is ter sake omdat dit die aard van humor in verskillende geskiedkundige tydvakke aanspreek. Soos reeds genoem, leef karnavalhumor in verdunde vorm (Vice 1997) voort in die parodie/feesteks. Die moderne konsep van humor is nie noodwendig meer wat dit in die Middeleeue was nie. Sosiale omstandighede, gemeenskappe en kulture verskil, wat kan veroorsaak dat dit wat in die Middeleeue komies relevant was, nou geen aanklank by die kontemporêre teaterganger vind nie. Hierdie relevansie word ook in hoofstuk 5 oorweeg, wanneer die resepsie van Breytenbach se teatertekste behandel word.

Die Renaissance se idee van lag, het volgens Bakhtin (1984:66) 'n diep filosofiese betekenis:

[I]t is one of the essential forms of truth concerning the world as a whole, concerning history and man; it is a peculiar point of view relative to the world; the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when seen from the serious standpoint. Therefore, laughter is just as admissible in great literature posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter.

Hy lig drie basiese eienskappe van serio-komiese karnavalistiese literatuur (wat dramatekste soos Pirandello se *Six characters in search of an author* of Breytenbach se *Boklied* insluit, soos later aangetoon sal word) uit:

- Die **serio-komiese** genres is kontemporêr.
- Hulle behou hulle klem op die hede deur die mitologiese verlede in baie gevalle grotendeels te vermy. Deur onafhanklik te wees van legende, is die serio-komiese genre **in regstreekse kontras met die epiese en tragiese genres**. Epiese skrywers maak nie die storie kontemporêr nie, waar die serio-komiese skrywers aanhoudend aandag gee aan die kontemporêre en die teks so eietyds as moontlik hou. Serio-komiese skrywers sal selfs die mitologiese verlede aan hul eietydse konteks onderwerp (Beide Aristophanes se *Die Voëls* en Breytenbach se *Boklied* is voorbeelde van sulke serio-komiese toneelstukke, wat die verlede en die mitologie aan hulle eie konteks onderwerp).
- Die tekste is **literêr heterogeen van aard**, wat beteken dat die vertelling op verskeie vlakke kan geskied: hoog en laag, en ernstig en komies gemeng word. Skrywers sal byvoorbeeld gebruik maak van briewe, gevonde manuskripte, oorvertelde dialoog, parodieë van die hoëre genres en sal aanhalings parodies herinterpreteer, en prosaïese en poëtiese spreektaal meng, en kontemporêre dialekte en jargon in die teks opneem (Platter 2001:56).

Hutcheon (1989:124) noem dié heterogene literatuur postmodernisties – om intertekstuele verledes tekstueel in 'n kontemporêre literêre werk te inkorporeer:

The textual incorporation of these intertextual pasts as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity – both literary and 'wordly' (Hutcheon 1989:124).

Soos vroeër genoem, betrek die karnaval die nie-amptelike volksgeskiedenis (folklore) en verhef daardie folklore tot amptelike geskiedenis vir die duur van die karnaval (m.a.w. vir die duur van die tydperk wat karnavalvierders toegelaat is om 'n lewe buite die burokrasie aan te gryp). Dit is wat die kontemporêre karnavalteks, deur middel van postmodernistiese intertekstualiteit, ook poog om te doen. Soos Bakhtin se karnavaleske literatuur, is dit per definisie 'n reaksie teen outoriteit (Platter 2001:72). “The carnivalesque becomes a set of image-borne strategies for destabilising the official worldview” (vergelyk <<http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>>). Hoofstuk 5 sal bewys dat Breytenbach by uitstek beskou kan word as postmodernistiese, karnavaleske dramaturg, wat met sy toneelstukke daarop uit is om die amptelike sosiale, politiese en kulturele bestel van die dag uit te daag en so ook vorm te gee aan die nie-amptelike geskiedenis van ons land.

### **2.2.3 Die rol van die groteske in karnavaleske literatuur**

Bakhtin (1984: 39) beskou groteske realisme as 'n genre wat hoë kuns en literatuur teenstaan. Dit sluit parodie in en enige vorm van gesprek wat enigeen “terug aarde toe bring” en dit geskied hoofsaaklik deur spot. Mense se spot en humor wat oor die eeue heen geklassifiseer kan word as groteske realisme, is altyd gekoppel aan die laer liggaamstratum. Karnavalhumor degradeer en gee noodwendig aandag aan dié liggaamdele onder die naeltjie – die lewe van en in die maag en die voorplantingsorgane. Groteske realisme word dus regstreeks met uitskeiding, kopulasie, konsepsie, swangerskap en geboorte verbind. Degradering grawe 'n liggaamlike graf vir 'n nuwe geboorte (Bakhtin 1984:39; Vice 1997). Die groteske lê, volgens Bakhtin, die potensiaal van 'n heel ander wêreld bloot, die potensiaal van 'n ander orde, 'n ander manier van leef. “It leads man out of the confines of the apparent



(false) unity of the indisputable and stable” (vergelyk <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>).

Die Afrikaanse drama ontbreek nie aan sy skeut groteske realisme nie. 'n Mens sou dadelik kon dink aan 'n dramaturg soos Reza de Wet, met haar dramas soos *Drie Susters Twee* (1996), haar trilogie *Trits* (1993) en ook *Broers* wat op Aardklop 2006 gedebuteer het (DEKAT Lente 2006a:52). Die groteske loop soos 'n fyn draad deur De Wet se werk. Dink aan die misvormde sirkuskarakters of die slopemmer en mis in *Mis* (uit die *Trits*-trilogie). Ook kabaretster Nataniël se bundel *Oopmond* (1993) is 'n goeie voorbeeld van groteske literatuur op sy beste.

Breytenbach spaar ook nie sy dramas van die groteske nie. Inteendeel, die term “karnavalontheiliging” kom dadelik in die gedagtes op, want hy wend vervreemdende groteske realisme vryelik aan met konstante verwysings na die laer liggaamstratum en alles wat met prokreasie en die siklus van lewe en dood te make het. Hierdie spesifieke elemente van Breytenbach se dramas sal in hoofstuk 5 behandel word, wanneer *Boklied*, *Die toneelstuk* en tot 'n mindere mate *Johnny Cockroach* in diepte bespreek sal word.

## **2.3. BAKHTIN EN DIE NIE-LITERÊRE AFRIKAANSE DRAMA-OMGEWING**

### **2.3.1 Nie-amptelike volksgedrag by Afrikaanse kunstefeeste: 'n nie-literêre bespreking**

Is daar 'n sogenaamde nie-amptelike Afrikaanse volkskultuur by Afrikaanse feesgeleenthede en/of vervat in Afrikaanse feesdramas, en kan Bakhtin se karnavalopvatting hierop van toepassing gemaak word?

Om vas te stel hoe Bakhtin by die Afrikaanse feessituasie (of dan karnaval) en feesteks aansluit, is 'n paar nie-literêre bronne geraadpleeg.

### **2.3.1(a) Fees in Afrikaans**

Daar is 'n magdom feeste in Suid-Afrika: Aardklop op Potchefstroom, die KKNK op Oudtshoorn, The National Arts Festival op Grahamstad, die Volksbladfees in Bloemfontein, die Gariep Kunstefees in Kimberley, die Kalfiefees op Hermanus, die Suidoosterfees op die Kaapse Vlakte, The North Sea Jazz Festival in Kaapstad, die Stokkiesdraaifees op Wellington, die Oesterfees op Knysna, die Biltongfees op Somerset-Oos, die Portfees op Calitzdorp, die Mieliefees op Frankfort, die Hibiscusfees op Margate, die Sterrewagfees op Sutherland, die Woordfees op Stellenbosch, Oppikoppi, die Logan-toneelfees op Fraserburg, die Sjokoladefees op Franschhoek, die Cederbergfees op Clanwilliam, InniBos op Nelspruit, en nog baie meer. In Londen is daar UKkasie, in Kanada KANasie en in Namibië die Windhoekfees (Davis 2004). Die bestaan van soveel feeste kan tot net een gevolgtrekking lei: Suid-Afrikaners hou van feesvier en feeste is 'n suksesvolle verskynsel, wat oral opskiet.

Volgens die nasionale taaloudit (Meiring, M. 2004) is daar veertien Afrikaansgerigte kunstefeeste in die land. Die honderde ander feeste waar feesgangers toevallig Afrikaans praat, is nisfeeste en word nie hierby ingesluit nie. Enige iets is 'n verskoning vir feesvier en "dorpe dink: 'Aha, lok ander mense hierheen sodat geld hier kan inrol', en dis presies wat gebeur" (Meiring, M. 2004).

Dat mense van hierdie feeste hou en nie omgee om 'n rukkie uit hul lewens te neem om karnaval te vier nie, is duidelik wanneer jy deur die strate van Oudtshoorn stap tydens die KKNK of deur Potchefstroom met Aardklop. Dié groot droë dorpe vier luidkeels fees met musiek en gelag en elke publieke spasie word oorspoel met stalletjies, advertensies, watergate, eetplekke – veral deur die amptelike borge wat spook om advertensiespasie, gratis weggeeprodukte en kompetisies gelyktydig by die feesgangers uit te kry. Borge met Colgate-glimlagte trek jou in hulle tente in waar hulle ware uitgestal is, sodat hulle soveel moontlik mense se aandag trek. Met sy laaste besoek aan die KKNK kon bekende teaterontleder, Temple Hauptfleisch (2004b), byvoorbeeld nie die aptytwekkende braaivleisreuke mis wat soos 'n kombers oor die stad gehang het nie. Mense en motors draai in hulle duisende rond, terwyl plakkate,

karavane, tente en stalletjies oral ingebondel is. "From the discussions around us we deduced that almost every second house in the town had apparently become a temporary bed-and-breakfast establishment and the town was bursting at its seams." Plaaslike mense gaan waag dit in die feesgemaal slegs om die malligheid dop te kan hou (Hauptfleisch 2004b).

Tyd staan vir 'n paar dae van die jaar stil. Die korporatiewe leer, politieke ontsteltenis en burokrasie word opsy geskuif vir 'n momentele "leef in die oomblik". Dis 'n blaaskansie van verandering, hernuwing en 'n sosiale en geestelike herlading of wedergeboorte, omdat die reëls van die alledaagse opgeskort word en die feesganger die vryheid van beweging en gedrag het om hom/haarself in die gemaal te verloor. Dit lyk sowaar na 'n greep uit Bakhtin se karnaval (sien karnavalkenmerke soos bespreek onder punt 2.2.1 hierbo).

Daar sal vervolgens gekyk word of so 'n omgewing van vryheid wel kan kwalifiseer as die Afrikaanse weergawe van Bakhtin se karnaval, waar 'n nie-amptelike volksgedrag sy verskyning maak en so die nie-amptelike psige van die Afrikaanse feesganger na die voorgrond bring.

### **2.3.1(b) 'n Nie-amptelike volksbewussyn wat manifesteer in 'n nie-amptelike volkskultuur**

Volgens Bakhtin (1984:76) manifesteer 'n duidelike nie-amptelike volkskultuur tydens karnaval. Sou dit die geval wees met die Afrikaanse feesganger en indien wel, word ons kunstefeeste inherent karnaval?

Daar is geen twyfel dat Afrikaanse kunstefeeste al verskeie etikette toegedig is nie. Sekere etikette bly maar klou, of die fees dit so wil hê of nie en Afrikaanse feeste word drie dinge genoem: boerebasaar, laertrekkery en 'n familiereunie (Hauptfleisch 2004b; Davis 2004; Addendum J: Meiring, K. 2003). Siende dat hierdie etikette al oor meer as 'n dekade strek, laat dit mens wonder hoeveel waarheid daarin steek en of dit die Afrikaanssprekende se nie-amptelike volkskultuur manifesteer, waarvan Bakhtin praat.

Mooier name soos “sekulêre nagmaal” (Meiring, M. 2004) is al aan hierdie feeste gekoppel, maar ander wat nie so diplomaties is nie, spaar nie ‘n bitter kwas nie en noem dit boerebasaars.

Anton Kannemeyer (Swanepoel 1997:48) het by geleentheid opgemerk dat die fees te min van ‘n soort onbevange en “ongesensuureerde” vermaak- en kultuurbevryding is, en te veel van ‘n kerkbasaar met melkert, *singsongs* en country-musiek. Dit het Piet Swanepoel (1997:48) ontstel. Hy beskou Kannemeyer se opmerking as ‘n belediging. Maar Kannemeyer is nie enig in sy soort nie. Uitgewer Nelleke de Jager huiwer ook nie om haar uitsprake oor die Afrikaanse kunstefeeste te laat hoor nie en sê dis ‘n boerebasaar vir die “hele gesin, en ‘n platform vir gevestigde Afrikaanse kunstenaars wat nie te gewaagde streke op die verhoog uithaal nie. Kom hy/sy na die fees weens ‘n liefde vir kuns en kultuur, of om Afrikaanse kunstenaars te ondersteun, in Afrikaans bedien te word en heeldag braaivleis te eet?” (Davis 2004). Martie Meiring (2004) raak aan ‘n ander basaar-aspek – dié van vlooiemarkte. “So het ‘n reisende falanks vlytwerkers begin om van dorp tot dorp, fees tot fees te reis en om tent op te slaan, en hulle het in die proses danig suksesvol geraak. (Wat is ‘n kunstefees sonder sy vlooiemark? Vra wel!)”

Hauptfleish (2004b) sien Kannemeyer (en vele ander) se basaar-uitlatings as ‘n debateerbare punt, maar hy gee toe dat Oudtshoorn op ‘n sekere vlak, vir een week in die jaar, homself stereotipies verklaar as ‘n groot fête of basaar. Dis ‘n plek vir Afrikaanssprekendes waar hulle tuis kan voel, interaksie kan hê, kan filosofer, argumenteer, eet, drink, en vrolik wees oor alle uiterlike en innerlike verskille heen. Die basaaarelement is imperatief tot die fees, of aficionados daarvan hou of nie. Feesgangers gaan in ‘n “shop-til-you-drop” modus in en gaan sien soveel vertonings moontlik, waarskynlik om hulle die res van die jaar te hou, wanneer hulle nie weer hul voet in ‘n teater gaan sit nie (Hauptfleisch 2004a:296).

Bekende dramaturg en teaterkenner, Saartjie Botha (2004), se beskrywing van Afrikaanse Kunstefeeste kan nie anders as om die prentjie van 'n boerebasaar op te roep nie:

Almal en alles het dit deesdae. Die kersies, die aartappels, die jeug, die woorde, die Weskus, die winde. Feeste. En is daar 'n paar ligte, 'n backtrack en 'n lekker lawwe liedjieklong of -koningin wat net ná die stoetramme, en net vóór die sokkie in die skousaal/stadsaal/kerksaal/skoolsaal, 'n paar rymende lirieke op vrolike ritme *mime*, dan is dit sommer 'n kunstefees. Die sukses van die geleentheid lê in, en word gemeet aan, die kwaliteit van die braaivleis, die prys van 'n bier, die digtheid van die strooibale en die aantal karre op die rugbyveld”.

Tog sê Hauptfleisch ook dat baie mense die fees as 'n substansiële gebeurtenis beskou, een van kulturele belang en betekenis. Dit kom mens duidelik agter uit die aantal diskoerse en debatte wat tydens die fees op die feesprogram geskeduleer is. So was daar onder andere drie Sol Plaatje diskoersgesprekke by 2006 se Aardklop, wat oor die volgende drie kwessies gehandel het: *Elektrisiteit: krag of kruis*; *Misdaad: wen ons of is dit 'n verlore stryd*; en *Die jeug van vandag: afwesig of betrokke by die toekoms*. (DEKAT Lente 2006b:55). Die aard van die diskoerse self, wat twee pole teenoor mekaar stel, is een van 'n Janus-gesig postmodernisme, wat die volk se innerlike dialoog (wat voortspruit uit die verlede) na vore bring. Hutcheon (1989:3) noem die verskynsel van postmodernisme 'n “fundamentally contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts”, iets wat integraal deel is van die gefragmenteerde en pluralistiese kultuur in die hedendaagse Westerse wêreld. Sy sê verder dat dit die kulturele geskiedenis en die politiek nie kan ontvlug nie (Hutcheon 1989:4) en sy noem dit 'n “rethinking of history”.

Postmodernisme daag die grense tussen hoër en laer kultuur/ideologie en grense in die algemeen uit (Hutcheon 1989:9). Die kunstefeeste, met sy basaarvieringe aan die een kant en sy ernstige kultuuranker aan die ander, blyk dus 'n postmodernistiese manifestasie van die spanning tussen die hoër en die laer te wees, weer eens die uitdrukking van die amptelike en nie-amptelike, wat die tipe feeste ongetwyfeld binne

die raamwerk van karnaval plaas. Die nie-amptelike volksbewussyn wat op so 'n fees na vore kom, wys op 'n gedeelde en spesifieke volksideologie en kultuuruitlek, al kom die feesgangers van verskillende Afrikaanse agtergronde.

Hofmeyr (1993:96) beweer dat daar reeds in die laat negentiende eeu 'n poging in die Kaap aangewend is om Afrikaans as taal en sosiale instelling te sistematiseer om sodoende mense van diverse agtergronde, streke en provinsies saam te bind en 'n groepsgevoel te gee. Die Afrikaanse feeste het ideologies ook iets dergelyks ten doel. Die skep van 'n samehorigheidsgevoel (sien later hoofstuk 3 punt 3.2.2, vir 'n kort bespreking van Schechner se “sense of *communitas*”) onder mense van diverse agtergronde (maar wat taaluiting deel), is waarskynlik een van die trekpleisters wat borge se deelname aan hierdie feeste vir hulself regverdig. Die basaar-element wat vrolikheid en samehorigheid bevorder, werk ten gunste van die borg en sy doelwitte om 'n diverse massa te bereik. Die rol van borge word in meer diepte in hoofstuk 3 bespreek.

Tussen die twee postmodernistiese, weersprekende pole van basaar en kultuur, vind Hauptfleisch (2004b) 'n hele reeks ander, meer spesifieke motiewe wat die fees tipeer; dinge wat die dag-tot-dag feestlikhede moontlik maak: vir sommige 'n proses van lewemaak (dink aan vlooiemarkverkopers en restauranteienaars), vir ander 'n proses van oorlewing (dink aan die kunstenaars).

Maar is daar werklik 'n drang tot 'n nie-amptelike basaarkultuur onder Afrikaanssprekendes, soos teatermakers glo? Persoonlike navorsing is in 2005 onder feesgangers by die (toe) jongste nasionale kunstefeese, InniBos (Addendum A) gedoen en het interessante inligting opgelewer. Dit is egter belangrik dat die bevindinge van hierdie navorsing slegs vir die InniBos-fees geld en nie as verwysing na ander Afrikaanse kunstefeeste gesien kan word nie. Desnieteenstaande is daar deurentyd raakpunte met die ander feeste en word parallelle dikwels getrek. Hierdie fees is nog nuut en toon waarskynlik nie heeltemal dieselfde tendense as die gevestigde feeste in terme van teatergedrag nie, maar dit is steeds 'n waardevolle studie omdat die InniBos-

feesganger nie die feesterrein besoek met enige vooropgestelde idees nie. Hulle gaan na die fees, omdat dit 'n fees is, 'n plek van ontspanning. Dit wil voorkom of daar nog nie 'n verdeeldheid onder die feesgangers is oor wat die aard van die fees moet wees nie, omdat die fees moontlik nog te jonk is om te tipeer. Dit is af te lei uit die oorweldigende hoeveelheid positiewe publisiteit in veral die feeskoerant, *Die Musket*, maar geen negatiewe kritiek oor die fees of sy inhoud is êrens te vinde nie. 104

respondente het die vraelyste volledig beantwoord. Addendum A bevat die verwerkte navorsingsinligting, voorgestel in grafiekvorm. Die vrae het gehandel oor:

- keuse van produksies wat bygewoon word.
- keuse van feesvermaak (alles ingesluit).
- feespersepsie en –verwagting.
- soort vermaak waarvoor respondent meeste waardering op (let wel) 'n **kunstefees** het, m.a.w. wat die respondent bewonder en beny – al is dit nie noodwendig sy/haar smaak nie.
- velde van belangstelling oor die algemeen.
- geslagsprofiel en ouderdom van respondent.

Die respondente was baie verteenwoordigend van die algemene feesgangers. Daar is nie net gekonsentreer op een ouderdomsegment nie en beide manlike (29%) en vroulike feesgangers (49%) is by die studie betrek (22% van die respondente het nie hulle geslag aangedui nie). Die ouderdomme van die respondente was as volg:

Ouderdom van respondente in jare	Persentasie
18-20	25
20-30	26
30-40	20
40-50	14
50+	13

Hierdie ouderdomsprofiel stem redelik ooreen met die KKNK-profiel, waar die feesgangers oor die algemeen tussen 18 en 45 jaar oud is (Addendum B).

Die navorsing by InniBos toon aan dat taal die oorwegende faktor is wat mense by die fees gekry het. Hulle beskou die fees in die heel eerste plek as 'n Afrikaanse saamtrek (47%). Hauptfleisch (2004b) bevestig dat taal ook die een samebindende faktor en lokaas vir die Klein Karoo Nasionale Kunstefees is, die oudste Afrikaanse kunstefees. Hieruit kan afgelei word dat die soeke na 'n identiteit en aanvaarding onder een sosiale groep nog baie sterk is onder Afrikaanssprekendes (ongeveer die streek van waar hulle kom). Om groepeer te word as Afrikaans is belangrik. Kuier en vriende (45%) is eweneens belangrik. Daar steek dus waarheid in die gerugte en sosiale kommentaar in die koerante, dat feeste eintlik dien as groot reünies, saamtrekke vir die groot kuier. Nie ontspanning, ontvlugting (38%) of 'n kultuurervaring (38%) is regtig prioriteit by die InniBos-feesganger nie.

Dit lyk dus of kunstefeeste wel 'n plek is waar die nie-amptelike volkskultuur tot uiting kom en dan vir daardie paar dae die populêre en oorheersende kultuur op die vervlietende feesterrein is. (Sien volledige navorsing in dié verband in Addendum A.)

### **2.3.1(c) Viering van Populêre Kultuur**

Hauptfleisch (2004b) herinner teaterbelangstellendes daaraan dat die populêre kultuur by markte, kermisse, en feesvieringe na vore kom – dis volgens Bakhtin 'n kultuur wat aktief in die publiek uitkom en beoefen word. En hierdie kultuur is 'n skouspel sonder voetligte (Bakhtin 1984:7) – vandaar die drang van sommige feesgangers om sommer by 'n straatkafetjies te sit en vir ure lank net die publiek dop te hou (Hauptfleisch 2004b).

Petrus du Preez (2005 – Addendum E ), akteur en dramadosent by Stellenbosch Universiteit, sê in sy e-posonderhoude dat kunstefeeste aangegryp word vir kultuur- en identiteitsontdekking. “Die kunstefeeste maak mense bymekaar, skeep 'n verhoog, gee



stem aan kunstenaars, gee ruimte vir debat, gee mense iets om na te kyk. Dis deel van kultuur en identiteitsvorming.” En waar kan 'n aangenamer plek as 'n kunstefees gevind word, om identiteit te ontdek? Dis 'n omgewing van eindelose vermaak en keuses. Die kunstefeesteganger kan hom uitleef in sy persoonlike voorkeure van vermaak. Mike van Graan (2004) meen kunstefeeste kan met casino's vergelyk word – dis moderne multivermaaktempels, waar mense verskeie ervarings op een slag kan hê, soos om na 'n vertoning te kyk, by die vlooiemark iets te koop, gratis vermaak te sien, in restaurante of op straathoeke te eet, vriende raak te loop – alles tegelyk.

Die InniBos-navorsing het onder andere ondersoek wat die feesgangers as populêre kultuur beskou en wat hulle voorkeur van vermaak/kultuuraktiwiteit by die kunstefees is. Op die vraag wat die respondent se gunsteling soort produksie of vermaak is, toon die grafiek (Addendum A) duidelik dat respondente veel eerder 'n gewilde massa-musiekkonsert (53%) bywoon as 'n bekroonde toneelstuk (28%). 'n Ware kunstenaar moes al hoofstroomstatus bereik het (soos Laurika Rauch) (47%) om bywoning te verseker. Musiek kry dus heelwat meer aftrek as toneel op hierdie spesifieke Afrikaanse kunstefees. Tog het die KKNK se Kanna-gewildheidsprys in 2005 aan 'n toneelstuk, Pieter Fourie se *Faan se Trein*, gegaan, wat bewys dat feesgehoore wel volwasse kan raak en toneel ook in hulle populêre kultuur kan opneem (Burger 2005b:8). Keuris (1998:448) skryf *Faan se Trein* en sy opvolgdrama *Faan se Stasie* se gewildheid toe aan die feit dat dit as volkstoneel geklassifiseer kan word. Sy haal Pieter Fourie, die dramaturg, self aan: “teater [is] onvervreembare eiendom van die massa. Dis 'n gemeenskapskuns” (Keuris 1998:448). Volgens Keuris reflekteer Fourie se drama-oeuvre sy belangstelling in Afrikaners en hulle behepthed met spesifieke kwessies, hulle vrese en drome. Die Afrikaanse feesganger erken hom/haarself in Fourie se Faan-karakters en kan daarom daarmee identifiseer. Dit verklaar moontlik waarom dié spesifieke drama 'n gewildheidsprys bo die verwagte musiek en -kabaretproduksies verower het.

InniBos-respondente moes ook in Addendum A antwoord waarom hulle die kunstefeeste bywoon (wat die grootste trekpleister is).

Die algemene feesklimaat en –atmosfeer is vir meeste respondente die grootste trekpleister (50%). Die respondent sien uit na die karnaval-omgewing, waar hy/sy vir 'n rukkie 'n feeskleed kan aantrek. Net 47% van alle respondente woon die fees by om produksies te gaan sien. Meer as die helfte van die feesgangers het dus nie die behoefte om enige opvoering of uitvoering by te woon wat hulle horisonne kan verbreed nie, hulle stel net belang in die feesatmosfeer en ander vieringe. Gratis vermaak (33%) en rondloop tussen die stalletjies (36%) vorm 'n groot deel van die feesganger se aktiwiteit op die feesterrein. Baie beskou gratis vermaak en stalletjies as 'n plaasvervanging vir die produksies wat hulle nie eintlik as prioriteit sien nie. Hoewel die grootste getal respondente vroulik was, stel 26% van hulle die meeste in die kosstalletjies belang, en kop aan kop hiermee is die biertent op 24%. Die Laeveldklimaat (25%) en die nabyheid van die wildtuin (22%) kan nie agterweë gelaat word nie. Dis tog interessant, want, omdat Suid-Afrika so 'n wyd-uitgestrekte en diverse land is, met baie sonskyn, bring baie mense hulle tyd in die buitelug deur en is die natuur belangrik. Die navorsing toon dat respondente die natuur as deel van hulle kultuur beleef.

Daar is ook gevra wat die soort vermaak is waarvoor respondente die meeste waardering op 'n fees het, m.a.w. wat die respondent respekteer, bewonder en dalk selfs beny – al val dit nie noodwendig binne sy/haar smaak nie:

55% van alle respondente het die heel meeste waardering “vir lekker saamsing-musiek”. Maar dis darem ook verblydend dat, hoewel net 47% van alle respondente spesifiek fees toe gaan om produksies te gaan kyk, 53% 'n goeie akteur of aktrise kan waardeer. Wat die verhoogskunstenaars benoud kan maak, is die bywoningsyfers wat aandui dat slegs akteurs en aktrises wat al op die TV verskyn het, enige aftrek by hulle vertonings kry. So was die saal stampvol by die 2005 InniBos-vertoning, *Meneer de Beer*, omdat “Ouboet” van *Orkney Snork* nie die rol speel (vergelyk De Vaal 2005 – Addendum F).

'n Ander interessante tendens is dat bier (36%) en kos (31%) ook groot waardering kry – somtyds heelwat meer waardering as produksies. Hoofstroommusikant Karen Zoid (34%), met haar fisiek uitputtende vertonings, beklee maar 'n vierde plek – bier is dus 2% belangriker. Algemene belangstellings bo en behalwe die kunste, (m.a.w. dit waarin die feesteganger buite die kunstefees belangstel), behoort ook 'n aanduiding te gee van wat die populêre volkskultuur is. By die kunstefees geniet die kunste (wat kultuuruitdrukking is) nie soveel aandag soos verwag nie, maar tog beweer 51% van al die respondente dat hulle die meeste in kultuur belangstel. Dit wil voorkom of die “kultuur” van respondente verwys na die volkskultuur van braaivleis, bier en rugby. (Rugby kan ook hierby ingesluit word, al is feesgangers in 'n kunstefees-milieu. Die navorser het 'n voorbeeld hiervan by die 2006-fees ervaar, toe 'n aantal kollegas werk en vertonings rondom 'n rugbywedstryd by 'n sportkroeg geskeduleer het, siende dat dit die “onaantasbare aktiwiteit” van die dag was). Die feit dat die natuur (45%) hulle tweede grootste belangstelling is, is nie verbasend nie en toon weereens dat natuur onder Afrikaanssprekendes deel van hulle kultuur uitmaak. Verhoudings (31%) is belangrik en daar is 'n vonkie van belangstelling in tegnologie (22%), maar besigheid, antropologie (wat eintlik ook maar kultuur is) en politiek is swak presteerders in die respondente se belangstellingsraamwerk.

Martie Meiring (2004) wys daarop dat akteurs, sangers, spelers en enigiemand wat wil vermaak of *perform* of homself wil bekendstel, die kunstefeesroete begin volg het. “'n Volkskultuur ontstaan met sy eie organiese dryfkrag en wat, wolens nolens, 'n nuwe slagveld bied vir elke denkbare denkrigting in 'n land met sulke ekstreme gevoelens”.

### **2.3.1(d) Afrikaanse filosoof Johann Rossouw se interpretasie van populêre kultuur: begeerte na die teatrale**

Daar is duidelike aanduidings dat Bakhtin se waarneming van 'n nie-amptelike volkskultuur tydens karnaval ook op Afrikaanse feesgangers betrekking het. Wat is egter die amptelike sosiale sisteem wat so 'n nie-amptelike kultuur noodsaak? Volgens Rossouw (2001:65) kan daar geen nasionalisme of volkskultuur wees sonder 'n letterkunde (en by implikasie 'n teatertradisie) nie. “Hierin setel een van die grootste

ironieë van die destydse Sestigerbeweging: Al was die beweging hoe krities jeens die staat en die Afrikaner-nasionalisme, het dit 'n integrale rol in die skepping van 'n nasionale identiteit onder veral Afrikaners gespeel” (Rossouw 2001:65-66). Skrywer-filosof N.P. van Wyk Louw sou krities teenoor Rossouw se stelling gestaan het, dat die skepping van 'n nasionale identiteit deur woordkuns ironies is. Degenaar (1976:24) verduidelik wat Van Wyk Louw as estetiese nasionalisme gesien het: “Binne die konteks van Louw se kultuurfilosofie is dit die taal en veral die woordkuns, wat die partikuliere tot die universele kan verhef, en dit geskied noodwendig binne volksverband en maak van kuns onvermydelik nasionale kuns”. Hy meen wat die Afrikaanse volk apart maak in sy geestelikheid, 'n volksbewussyn gee (of dit nou op amptelike of nie-amptelike terrein is), is wel sy Afrikaansheid “en dit gee alleen die taal en die prestasies van die taal, omdat die taal die universele op 'n unieke en onvervangbare manier kan artikuleer” (Degenaar 1976:24). Daar is Louw dit dus eens met Rossouw, daar kan geen volkskultuur wees sonder 'n letterkunde nie.

Die wêreldwye neigings weg van nasionalisme, en die televisie- en videokultuur wat oral posgevat het, het Suid-Afrika nie verbygegaan nie (Rossouw 2001:65). Die onsekerhede en die huisgebonde televisiekultuur, veroorsaak dat mense hulself steeds dieper in die laaste sekerheid van hul eie privaatheid terugtrek. Afrikaanssprekendes onttrek hulle aan die openbare en politieke lewe en bevind hulle dalk eerder in casino's en winkelsentrums. Maar casino's het ook teaterruimtes en volgens Rossouw hou dit verband met die mens se onblusbare begeerte na die teatrale. Teaterkomplekse in Suid-Afrika byt stelselmatig in die stof en die Afrikaanse publiek word gekonfronteer met die feit dat teater weer rondtrek.

Teater keer terug na wat dit in die eerste helfte van die twintigste eeu was, waar toerende toneelgeselskappe teater na die mense toe geneem het, ook in hul private sfeer. Straatteater raak gewild, en dit is omdat die verhoog nie beperk is tot 'n teaterkompleks nie. Kunstenaars en gehore het begin besef dat hulle hieruit voordeel kan trek. (Rossouw 2001:66)

“Maar daar is groot tematiek hier ter sprake, en wel die rol van die teatrale in die mens se lewe,” is Rossouw (2001:66) se mening. Die publieke lewe van Afrikaanssprekendes het dramaties verander na die einde van apartheid. “Dit is reeds oorbekend dat die Afrikaanse gemeenskap na binne of na buite migreer, deur terugtrekking in die private of emigrasie na elders. Die feit van die saak is dat die teatrale oneindig armer is as dit nie ook met 'n openbare gesig geskied nie. En hierin lê een van die groot redes vir die sukses van die KKNK” (Rossouw 2001:66).

Oudtshoorn het 'n dubbele rol om binne die ruimte van die kultuur te vervul: Dit bring teater terug na die mense toe, maar dit stig ook “'n kortstondige openbare lewe in al haar teatrale oordaad” (Rossouw 2001:66). Rossouw beskryf dit as volg:

‘n Week lank kan mense vrylik assosieer, die genot van die onverwagse ondergaan, die heling van die malse karnaval beleef. Dit alles geskied natuurlik binne 'n duidelike grens ... Afrikaans, maar verwelkomend teenoor ander tale en gemeenskappe. Kortom, by Oudtshoorn word die teatrale en die openbare van die Afrikaanse wêreld kortstondig gerehabiliteer as die oeroue kombinasie van die bekende (die Afrikaanse kultuurgemeenskap) en die onbekende (die nuwe in onself met al ons geledinge en die besoekers van “buite” Afrikaans) (Rossouw 2001:66).

Karnavalvieringe en 'n nie-amptelike Afrikaanse feeskultuur kan dus gesien word as 'n uitvloeisel van die veranderende amptelike politieke en sosiale stelsel, waarin die Afrikaner-hiërargie omver gegooi is.

Teater het ook 'n rol van karnaval-heling by die Griekse Dionisia gespeel. Die Griekse Dionisia het ontstaan tydens die tirannie van Pisistratus (Csapo & Slater 1995:103) en die week van ontvlugting en reëlnegering, waar mense vrylik kan assosieer en die genot van karnaval kon ervaar binne 'n duidelike tydsgrens, was broodnodig. So vrylik kon feesgangers assosieer, dat selfs politieke gevangenes vrygelaat is en aangemoedig is om die Dionisia by te woon (Csapo & Slater 1995:104; Turner 2004). Die Griekse

Dionisia en die verbande tussen hierdie antieke Griekse fees en die hedendaagse Afrikaanse feeste word volledig in hoofstuk 3 bespreek.

### **2.3.2 Die stand en karnavaleske aard van Afrikaanse kunstefeeste**

Die volgende Bakhtiniaanse kenmerke kan samevattend op die Afrikaanse karnaval van toepassing gemaak word:

- a. Afrikaanse kunstefeeste is feeste van verandering, hernuwing en wedergeboorte.
- b. Karnaval is die teëlaarde vir onverwagse (soms onversoenbare) kombinasies en uiteenlopende verwagtings, wat ook by Afrikaanse feeste manifesteer.
- c. Karnavalistiese vervlakkings en verlaginge na fisiek-liggaamlike vlak word ook algemeen by Afrikaanse kunstefeeste aangetref.
- d. Die kunstefeeste kan gesien word as 'n anargistiese sosiale krag, waar die heersende reëls van die burokrasie vir 'n venstertydperk nie meer geld nie.
- e. Taal en handeling is spesifiek tot die karnaval-omgewing en pas daarby aan.
- f. Daar heers groter wanorde, maar meer vryheid.
- g. Afrikaanse kunstefeeste bied wel 'n platform vir vrye kontak en gevolglike dialoog tussen mense van alle vlakke van die samelewing.
- h. Die feesgangers se sosiale status quo en verwagte hiërargie word omver gewerp.

Hier volg 'n bespreking van bogenoemde Bakhtiniaanse karnavalkenmerke soos aangetref by Afrikaanse kunstefeeste.

#### **2.3.2(a) Feeste van verandering, hernuwing en wedergeboorte**

Kunstefeeste is 'n mikrorefleksie van siklusse van die lewe in die makrokosmos: daar is prosesse van herlewing, van afsterwe en verandering. Vir 'n klein rukkie sterf feesgangers hulle alledaags-dodende-roetine-gewaad af en trek 'n onbevange kleed van pretensieloosheid en eerlike feesviering in al sy oordrewe vorme aan. Kunstenaars raak betrokke by die hele kreatiewe proses van teaterskepping, waar nuwe werk op die planke gebring word – hulle het 'n klein tydsgleuf om hulle skeppingsdrang uit te leef en die kunstefees, in al sy malle karnavalkoors, is die enigste platform wat so 'n gekonsentreerde potensiële gehoor kan bied.

In die feesomgewing moet die gewone weg baan vir 'n meer intense ondervinding (Martin et al. 2004:108) – daar is 'n behoefte aan “being as different as possible from everyday life” ( Martin et al. 2004:79). Karnaval bring vreugde terug na 'n stukkende wêreld, sê Martie Meiring (2004), en voeg by dat dit mense ook laat besin, die malligheid ten spyt.

Die kunstefeeste word dan ook die vertoonvenster van nuwe neigings in die teater- of kunsbedryf – vernuwende neigings wat dikwels te make het met veranderde sosio-politieke omstandighede. Mark Fleishman (2001:91) haal Larlham in hierdie verband aan, wat vier nuwe tendense in SA teater ná die politieke omwenteling van die vroeë negentigs bespeur het. Hierdie tendense van vernuwing sluit netjies aan by Bakhtin se karnavalkenmerke van hernuwing en wedergeboorte:

- Kwessies met **onmiddellike relevansie** tot SA situasie het aandag gekry. Hier het Afrikaanse kunstefeeste byvoorbeeld die probleem van Afrikaans se statuskwynig aangespreek. Vele diskoerse is by feeste hieroor gevoer.
- **Nuwe teater** word eerder geskep en geïmproviseer as om ou werke op te voer. Afrikaanse kunstefeeste bevorder graag nuwe en vernuwende werk en gee elke jaar toekennings aan die beste debuutproduksies op die onderskeie fees. Die Slurpie gaan aan beste nuweling by die KKNK, die AngloGold/Ashanti aan die beste debuutproduksie by Aardklop en die DEKAT/Kaatjie van die Baan aan die beste debuutproduksie by InniBos. Die produksies *Suig* (2004), *Imumba/Samesyn* (2005) en *Boks* (2006) is enkele produksies wat onlangs vir vernuwing bekroon is.
- Teater neig om liedere, dans en musiek as groot deel van die inhoud te hê en **stuur weg van tegniese teater**. Daarom word vermaaklikheidskunstenaars by die gratis *Huisgenoot*-tent so goed ondersteun en word daar in baie opsigte weggeskram van ernstige teater. (Volgens amptelike KKNK Navorsing in 2003 (Addendum B), woon 84% van alle besoekers gratis vertonings by. Gratis vertonings is deel van die hele “karnaval”-effek en dít wat feesgangers na 'n fees trek.) Feesgangers wil nie gekonfronteer word met die konflik en onreëlmatighede wat hulle in elk geval in hul alledaagse lewe ervaar nie. Hulle wil vermaak word (Botha 2004) en vir 'n oomblik

van hulle spanning vergeet.

- Ten laaste meen Larlham dat teater in Suid-Afrika die **kulturele geskiedenis van sy mense dokumenteer**. Feeste is plekke waar teater in oorvloed geskep en opgevoer word en dus is dit 'n versamelpunt van kulturele uitdrukking en identiteitskepping. So is die nie-amptelike geskiedenis van die Afrikaner aangespreek in 'n teaterstuk soos Deon Opperman se *Donkerland* (1996).

Karen Meiring (2004), voormalige uitvoerende bestuurder van die KKNK, voel trots dat die KKNK 'n toetsgrond vir nuwe produksies kan wees en noem die fees “broeikas van die kunste”. Sy sê die KKNK plaas 'n hoë premie op vernuwing, in terme van die jaarlikse feesprogram en die diversiteit van nuwe produksies wat daarop aangebied word, maar ook ten opsigte van die verbetering van infrastruktuur en tegniese ondersteuning. Mike van Graan (2004) is tevrede dat feeste ten minste gangbare subsidies vir nuwe en innoverende werk gee – dis meer as wat die formele teaterbedryf kan sê.

Maar vernuwing is nie altyd vir almal ewe positief nie. Saartjie Botha (2004) meen dat kunstefeeste se hoë premie op nuwe werk dikwels kwaliteitsprobleme vir kunstenaars en regisseurs kan veroorsaak. Hierdie is 'n belangrike punt vir toneelbelangstellendes, maar die oorgrote meerderheid van die feesgangers (waaronder minder as die helfte in elk geval 'n produksie onder oë kry) kan hierdie debat nie veel skeel nie. Hulle wil fees vier. Want feeste gee die geleentheid om te transformeer. En volgens Vicki Ann Cremona (2004:84), gebeur die transformasie van die feesganger se identiteit – van gewone persoon na buitengewone karakter – deur die verandering van drag en gedrag. Dit word gesien in: (i) die onverwagte en dikwels onversoembare kombinasies wat uitdrukking by feeste kry en (ii) die oorgawe aan karnavalistiese vervlakkings na die liggaamlik-fisieke vlak. Beide hierdie gedragsveranderinge sal nou bespreek word.

### **2.3.2(b) Karnaval is die teelaarde vir onverwagte (soms onversoembare) kombinasies en uiteenlopende verwagtings**



Moenie verbaas wees om op een en dieselfde fees die heilige en die oppervlakkige raak te loop nie. Daar is die platvloerse en die verhewe, die onbeduidende en die majestieuse, die wyse en die sotlike.

‘n Deel van die Afrikaanse feesskare voel byvoorbeeld hulle kan slegs uitdrukkinig aan hul nuutgevonde vryheid gee deur skeltaal en suggestiewe (of prontuit offensiewe) T-hemde, terwyl daar êrens op dieselfde feesterrein poësievoorlesings en ‘n BoekeOase is, wat hulle besig hou met die kuns van woorde.

Kunstenaars voel hulle lewer hoë kuns wat reg langs oppervlakkige (en vir sommige onnoembare lae) vermaak geplaas word. Die Bakhtin-karnaval van die Middeleeue is gekenmerk deur die ontheiliging van die heilige (*profaning the profound*). En baie kunstenaars meen dit doen afbreek aan hulle kuns. Die kuns versus vermaak-debat is ‘n lang en veelbesproke een.

Feeste is veronderstel om ‘n spieël op te hou en grense te deurbreek (Botha 2004), maar volgens Herman Kitshoff (2005 – Addendum D) bevestig feeste eerder die populêre kultuur. Louis Heyneman (2004) gee wel redes: die digitale revolusie en die druk om deel te word van Afrika plaas Afrikaans en Afrikaanssprekendes in ‘n unieke situasie in terme van taal en kultuur. Heyneman (2004) sê ons moenie vergeet hoe vinnig die moderne Afrikaanssprekende in ons bestaande wêreld moes aanpas nie – deur die hippie-era na die inligtingsontploffing van die 80’s, politieke omwentelinge en dan ook nog groot aanpassings in terme van etiese, morele en godsdienstige waardes. Die invloed van hierdie omwentelinge moet op ‘n manier gestalte kry en baie verkies om hulle te verloor in die hedonisme (Dié tendens is nie noodwendig spesifiek tot die Afrikaner nie, en kan onder ander wêreldkulture ook plaasvind).

Anton Goosen (*Beeld* 2005b:11) is nie so geduldig met feesgangers nie en meen dis deel van die Afrikanervolkpsige om die pot partykeer heeltemal mis te sit. Hy noem Martin Fireman as ‘n voorbeeld van ‘n vermaaklikheidster wat niemand ernstig

opgeneem het nie, tot 'n berig oor hom in die koerant verskyn het, waarna die tent die volgende aand propvol was, ongeag die inhoud van die berig.

Deelnemers aan kunstefeeste vind ook ander elemente van hierdie feeste “skisofrenies”, soos kunstenaars Mark Coetzee en Lize Hugo dit stel (*Insig* 1999:28). Hulle vind dit onversoenbaar dat hulle in 'n situasie geplaas word waar hulle graag betrokke wil wees by die kunstefees omdat dit hulle die geleentheid tot skepping bied, maar aan die ander kant indirek en sonder bedoeling 'n politiek Afrikaner “laertrek”-ideologie moet ondersteun waarmee hulle nie saamstem nie. Hierdie feeste is dus ook nie sosio-polities onaantasbaar en ondubbelsinnig nie. Die sosio-politiese en “laertrek”-aard van die fees word in hoofstuk 3 behandel.

Siende dat die feesgangers bewus is van die feit dat hulle na 'n kunstefees gaan, was dit verrassend dat respondente wat deelgeneem het aan die InniBos 2005-navoring, se feesverwachting (met ander woorde wat die respondent dink hy in geheel uit die fees kan kry) getoon het dat 55% van die feesgangers in hierdie steekproef die heel meeste waardering “vir lekker saamsing-musiek” het.

Hierdie navorsing stryk heeltemal met die tendens van feesgangers om in hulle hordes na afskopkonserte (met populêre sangers) en gratis vermaak te gaan kyk. By InniBos 2005 is 10 000 kaartjies na so 'n konsert verkoop, terwyl minder as 30 mense die debuuttoneelstuk *Man* van Leon Ecoignard (wat die DEKAT/Ramkat-toekenning vir beste nuwe produksie op die fees gewen het) bygewoon het. Haupfleisch (2004b) beskryf dat die “suiwerste energie” by die gratis musiekverhoë te vinde is. Dis hier waar die mense karnaval hou, by die gepakte Radio Sonder Grense-verhoog, met die omliggende biertuine en gratis musiekaanbiedings. Dis waar die hart van die fees die sterkste klop.

Dis egter hartseer dat visuele kunstesale leeg is en internasionale musiekvertonings en plaaslike drama (inligting gebaseer op eie bywoning van Aardklop 2003-2005) swak bygewoon word. Dit is met ander woorde te verstane dat 130 000 mense wat in 2002

die fees bygewoon het (*Aardklop Feesboek 2003*), net 83 500 kaartjies vir vertonings gekoop het. In 2004 het die fees gegroei na 140 000 besoekers, met 88 500 verkoopte kaartjies (*Beeld 2005a:34*). Dis nie eers een kaartjie per persoon wat die fees besoek nie. Om die waarheid te sê, slegs twee derdes van die mense op 'n fees kry 'n betaalde vertoning te sien. Sommige sal dit as 'n skande beskou, in die lig van die feit dat dit darem 'n kunstefees is en mense sou verwag dat feesgangers ook daar is om die kunste te ondersteun.

In Addendum D sê Kitshoff (2005) Afrikaanse kunstefeeste het eerder 'n kulturele steunpilaar as 'n uitdagende kunsvertoonvenster geword. Volgens hom (Kitshoff 2005 – Addendum D) probeer feeste hul bes om gehore met artistieke uitdrukking te bedien, maar slaag nie altyd nie, omdat gehore nie altyd daarna op soek is nie:

LET WEL: Dis nie die feesorganiseerders se skuld nie, eerder die ingesteldheid waarmee feesgangers na die fees gaan – hulle besef dit nie, maar dis ook hulle wat tot die artistieke vervlakking van feeste bydra, juis deur dit wat hulle op die feeste ondersteun (Kitshoff 2005).

Die InniBos-navorsing (Addendum A) het getoon dat feesgangers oor die algemeen meer toeganklike kunste verkies – die vorme van kuns wat kitswaardering en -impak inhou, soos populêre musiek (43%), fotografie (39%) en film (38%). Musiek, fotografie en film is media met 'n baie onmiddellike impak en dis duidelik waarvoor die feesgangers gekom het. Feesgangers stel maar min in die uitvoerende kunste (23%) en skone kuns (20%) belang. Letterkunde vaar iets beter met 28% van die feesgangers wat aangedui het dat hulle daarin belangstel, maar die boeke-afdeling op die feesterrein het baie stil voorgekom.

Twee vrae ontstaan: Is die feespubliek kunsgelletterd genoeg? Maar dan, kan enige feesbetrokkene van hulle verwag om te wees? Is dit die enigste doel van 'n kunstefees? Duidelik nie. Kunstefeeste, en veral Afrikaanse kunstefeeste, is baie meer kompleks as dit. Die volkpsige vind dit 'n plek van persoonlike hernuwing, ontspanning en

grensoorskryding, 'n plek van identiteitskepping waar vermaak net so geldig soos die kunste is.

### **2.3.2(c) Karnavalistiese vervlakkings en verlagings na fisiek-liggaamlike vlak**

Bakhtin (1984:7) verwys na die sentrale rol van volkshumor, kos, drank en die verskuiwing van liggaamlike grense by die karnaval: "The basis of laughter which gives form to carnival rituals, frees them completely from all religious and ecclesiastical dogmatism, from all mysticism and piety". In die Afrikaanse konteks sal religieuse en kerklike dogma aangevul kan word met sosio-politiese dogma en onderdrukking. Bakhtin dui aan dat karnaval oor die werklikhede van die lewe handel: seks, drange, vrugbaarheid, lewe, dood en herlewing/hergeboorte en ook 'n oorskryding van liggaamlike grense. "Wat anders het Woodstock vir die wêreld voorspel: by die kunste kry jy die luste!", sê Martie Meiring (2004). "Daar's dié wat sonde ruik, naaktheid op verhoë, sies! Spotterny, sies!" Maar dit sit feesgangers nie af nie.

Karen Meiring (2003 – Addendum J) vertel hoe KKNK Feesgangers (en by implikasie ook ander Afrikaanse feestegangers) hulself verdrink in die onmiddellike en die vervlietende en hierdie vervlietendheid kan enigiets wees van bier, boerewors en brandewyn tot boersheid of bordele – en dit op die maat van vervlakkende liedjies soos *Skud jou Biscuit*, *Krap my daar* en *My mooiste vlinder* (Beeld 2005b:11).

Die grootste Middeleeuse fees, Paasfees, is tradisioneel geassosieer met lag, fisieke vreugde en algemene oordrewe feesvieringe (Lanters 2001:193). Die vervlakking van dit wat verhewe is, het herlewing tot gevolg gehad. En 'n natuurlike voortvloeiende hiervan, was natuurlik die rol van die groteske, dit wat met spot en humor uitgedruk kan word. Hier haal ek graag Floyed de Vaal (2005 – Addendum F), akteur en betrokke by Stellenbosch Universiteit se dramadepartement, se heerlike beskrywing van sy ondervinding by Aardklop 2005 aan:

Nog 'n unieke element was 'n insident 20:30 langs die 'Gooi mielies'-stalletjies, Woensdagaand op Aardklop 2005. 'n Sanger was besig om sy heupe ritmies so hard as moontlik die lug in te forseer op die ritme van musiek met die woorde, "gooi hom

gooi hom gooi hom". Hy kniel skielik vooroor en wys vir sy *band* (die platejoggie) om 'n oomblik te stop. Skielik kreun die woorde uit, "Jirre, ek't nou miltsteek". Op hierdie stadium sit die hordes belangstellendes en staar bloot die diepte van die tentflappe in. Hy gryp sy glas wat driekwart leeg is met 'n donkerige konkoksie en 'gooi hom' by sy keelgat af. Met hierdie aksie mis sy versnapering meeste van sy keelgat en beland op sy hemp wat lees, 'nie mooi nie maar maklik'. Op hierdie insident het hy geantwoord, "Ag, dit maak nie saak nie, gooi hom Dave". Dave het weer 'play' gedruk en hy en sy lirieke het weer die marquis gevul.

Geen fees is 'n fees sonder die dronk en wanordelike lot wat baie eerder op straat in een van die kroë sal drink, as by die huis of in 'n sjebeen. Dit is hoe hulle die lewe opnuut aanpak. As jy te veel drink, berig Hauptfleisch (2004b), sal die polisie jou huis toe neem. So, hoekom nie? Hy vertel hoe hy dit met sy eie oë gesien het en verras was hoe verdraagsaam die polisie was. "(What a far cry from the anger and violence accompanying such scenes in the 1970's and 1980's!)". By so 'n fees en ná so 'n insident, dring dit stadig tot mens deur dat die fees self eintlik heelwat meer affekteer as net die kunstenaars, die ekonomie en mense se kulturele idees (Hauptfleisch 2004b). En selfs al het jy 'n feesgroep wat teaterwaarderend is en graag produksies bywoon, sê Brad Haseman dat hierdie groep ook nie kan of wil verhelp om ook deel van die groter feesvieringe te wees nie. (Dit geld natuurlik nie vir alle feesgangers nie. Baie teaterwaarderendes verkies om nooit deel van die feesgemaal te word nie.)

All of us share with the festival the idea that contemporary theatrical experience may well allow the audience to retire at times from the arena of most intense engagement with the theatrical experience to an umbral zone which is not fully removed in space and is encompassed within the duration of the event; but which allows, for instance, the intake of food, physical exercise, lavatory visits, daily conversation and a critique of the ongoing event. For me it's a suspension of the ordinary (Martin et al. 2004:103).

Die waarheid is egter dat baie feesgangers net op hierdie "umbral zone" konsentreer om sodoende die gewone te onderdruk. Vanaf die heel eerste fee is daar spore van

grootskaalse eet, drink en partytjie. Ná die 1997 KKNK het Piet Swanepoel (1997:48) opgemerk: “Die KKNK was vanjaar ‘n happening soos min. Kyk, daar is geëet en gedrink op daardie Karoovlaktes dat dit ‘n narigheid was.” Hyself was heel te vinde vir ‘n “stewige bier” by ‘n straatkafée, om die Karoohitte teen te werk en sommer die verbygangers dop te hou wat straat op en straat af tussen die talle stalletjies rondbeweeg. In dieselfde *Insig* merk Kerneels Breytenbach op dat sy oë oopgegaan het vir die drinkgewoontes van feesgangers en dat hy kon agterkom dat dit drasties verskil van mense wat nie feesvier nie. “In ‘n tyd waarin die Charles Glass Society onbehoorlik sterk staan, het die mense by die KKNK Black Label gedrink. ‘n Nuwe drinksjiek, maar dit werk. Die blikkies is langer, die prys nie” (Breytenbach 1997:40). In sy artikel vertel Breytenbach verder dat meeste feesgangers in 1997 R300 per dag spandeer het – verblyf het die grootste hap van die begroting gevat en daarna is die res verdeel tussen kaartjies, kos en drinkgoed. Soms was daar nie meer kaartjies beskikbaar vir uitverkoopte *shows* nie, en dan is dit mos heel skaflik om die res van die begroting na “onthaalkoste” te kanaliseer. Ses feeste later in 2003 het hierdie tendense nog nie verander nie. KKNK 2003 navorsing bevestig dit en toon (Addendum B) dat feesgangers meeste van hulle geld aan verblyf spandeer. Tweede is basiese voedsel en drank, derde is restaurante en dan eers *shows*.

Ook kunstenaars en musikante is nie immuun teen die aantrekkrag van ‘n biertent nie. Koos Kombuis sê hy het in 1998 baie tyd deurgebring by die Witblits-stalletjie: “Ek het dus baie toneelstukke misgeloop. Ten minste bewys dit dat die fees iets vir almal bied, of dit nou hogere of lagere kultuur is. Witblits synde die hogere kultuur.” (*Insig*-redaksie 1999:30).

Die 2002 KKNK was steeds ‘n partytjie van voor tot agter, Steve Hofmeyr se vloermoer ten spyte (Van Rensburg 2002). Baie onaangenaamhede het die 2002-fees gekenmerk, soos die blikgooi-insident, waar dronk feesgangers kunstenaars soos Amanda Strydom en Miriam Makeba met blikke van die verhoog af ge-”boe” het, en debat oor feesjoernalistiek, waarby Steve Hofmeyr fisiek betrokke geraak het toe hy *Krit*-joernalis Jan-Jan Joubert met die vuur bygedam het. Tog het dit niemand gekeer om partytjie te

hou nie. Van Rensburg (2002) het homself verplig gevoel om die plaaslike watergate persoonlik geluk te wens dat hulle in 2002 strenger beheermaatreëls toegepas het, wat “gesorg het dat die kinderkrans buite bly”.

Met die volgende fees, is Quintus van Rensburg (2003) se skerp tong weer te vinde om ervarings by die KKNK te deel en hierdie keer ook oor ander vleeslike onderwerpe.

“Makietie begin elke jaar by Ronnie's sex shop tussen Barrydale en Ladismith”. Gautengers ry ompad om by Ronnie “die gees van die fees te vind”. Van Rensburg (2003) sê ruitelik hy gaan nie fees toe vir teater nie. Daarvoor is die res van die jaar daar. “Ek is op Oudtshoorn om die Afrikaanse kultuur te peil. Waar kry jy 'n groter verskeidenheid Afrikaanssprekendes op een hoop. Hulle is almal daar, van die aalmoeseniërs tot die Zoidians. My soektog skop natuurlik af in die watergate.” (Van Rensburg 2003). Drank is die ding wat hy oorheersend vind by die fees. Van Rensburg (2003) meen ook dat drank die rede was vir die feit dat 2003 se Kaktus op die Vlakte flou was. Organiseerders kon nie “die aanhangers van Bacchus” beheer nie. Geharde feesgangers slaan hulle tente op van die een saamtrek na die volgende. Geldjies stroom in by sekere feeste en produksies (“gewoonlik hoe harder hulle lag, hoe meer gee hulle”) en by ander is die oes maar karig. Die een konstante is, dat die wyn altyd aanhou vloei, “daar is geen twyfel nie” (Robinson 2004).

Net hoe 'n belangrike rol alkohol op feeste speel, word gereflekteer in Jan-Jan Joubert se artikel “Mampoer wat skop vir Leon by Aardklop”, in die *Beeld* van 28 September 2005. Opposisie-leier van die DA, Tony Leon, se besoek aan Aardklop het vir die feesgangers geen politieke belang nie. Die berig het vertel hoe menere Hennie Nagel en Nico Grobler van Potchefstroom, verskeie DA-leiers (insluitende Leon) gekeurde mampoer ingejaag het. Potchefstroom se plaaslike DA-LP, mev. Juanita Terblanche, moes ook die skop van die mampoer ontgeld. “Sy was sprakeloos nadat sy 'n suiwer tradisionele mampoer ingejaag is” (Joubert 2005:3).

Vicky Davis (2004) haal Gabriël Bothma, kunsredakteur van *Die Burger* aan, wat voel die fokus van die feeste het verskuif van kuns na voedsel en drank en dat toneel maar agtergrondvermaak geraak het. Dit maak hom moedeloos en hy wil uitskree dat almal nie so is nie. Want "kunstefeeste" het opelug-kroeë en -restaurante geword waarin "kuier" die botoon voer, meen hy. "En selfs ernstige, talentvolle kunstenaars knyp maar deesdae die oë toe en mik hul produksies op die grootste gemene deler. By gebrek daaraan, soos tans duidelik die geval is, het 'n dringende situasie ontstaan waarin 'n paradigma-skuif uit kunsgeledere nodig is" (Davis 2004).

Uit voorafgaande getuigenis is dit duidelik dat kos, drank en die liggaamlike 'n definitiewe fokus by Afrikaanse kunstefeeste is. Die volk vind hulle humoristiese afleiding in die hordes "gratis" vermaaklikheidskunstenaars. Bakhtin (1984:95) bied 'n rede hiervoor:

It was understood that fear never lurks behind laughter and that hypocrisy and lies never laugh but wear a serious mask. Laughter created no dogmas and could not become authoritarian, it did not convey fear but a feeling of strength. It was linked with the procreating act, with birth, renewal, fertility, abundance. Laughter was also related to food and drink and the people's earthly immortality ... seriousness was therefore elementally distrusted, while trust was placed in festive laughter.

Tog bly al die kunsgenres nie altyd agterweë by die feesgangery nie. Wat kunstenaars se viering van die karnaval betref, noem Gaerin Hauptfleisch (2005 – Addendum H), op die redaksie van die *South African Theatre Journal*, pertinent die verandering en verbetering in die komiese genre op die feeste. Hy verwys onder andere na die vlymskerp *Francois Toerien Show* wat herinner aan Monty Python. Die *stand-up* komedie kry ook nou baie aftrek en iemand soos Lindie Stander het in dié genre ingegroei. Sou dit toevallig juis komedie wees?

### **2.3.2(d) Anargistiese sosiale krag**

Grundy (1993:1) begin sy studie in *The Politics of the National Arts Festival* met die stelling dat alle kuns politiek is, of dit nou is om die bestaande sisteme uit te daag en die



politiek omver te werp, en of dit is om jou bewustheid van die sosio-politieke omstandighede af te stomp. In onderdrukkende state (of onderdrukte kulture, waaronder die Afrikaanssprekende hulself beskou het toe daar sprake was dat die taal bedreig is) waar politieke gesag enige vorm van uitdrukking beheer, soek diegene wat krities teenoor die politiek en sosiale sisteem staan 'n ander uitlaatklep, wat dalk nie so onmiddellik onder die staat se neus is nie (Grundy 1993:1). Volgens Grundy bied georganiseerde geloofsgroepe en kuns (veral by iets so chaoties soos 'n fees) die geleentheid om sosiaal anargisties te wees. In die apartheidsjare het sommige kunstenaars feeste as platforms gebruik, waar hulle sosiale anargie wou saai, soos Menan du Plessis wat met die ontvangs van haar 1986 Sanlam Literêre toekenning aangekondig het dat sy die geld aan 'n opposisieparty gaan skenk. In hoofstuk 5 word *Boklied*, as voorbeeld van 'n teks wat anargisties op die amptelike sisteem en ideologie inwerk, volledig bespreek.

### **2.3.2(e) Taal en handeling in karnaval-spesifieke omgewings**

Taal en handeling kan tydens 'n karnaval gemanupuleer word, om die stem van die owerhede (of burokrasie) eenkant toe skuif en normale politieke en sosiale neigings te ondermyn.

Wat is dan onderskeidend en anders omtrent Afrikaanse kunstefeeste? Dit is nie die inhoud van die tonele of die stalletjies nie, maar dit is op straat, sê Hauptfleisch (2004a:297). Dit is, om die waarheid te sê, in hierdie einste *pubs*, kosstalletjies, wynstalletjies, restaurante en kampeerterreine, waar die sleutelgebeurtenis plaasvind: almal vertel grappies, redeneer in sy of haar eie weergawe van Afrikaans. "The common denominator in Oudtshoorn is not culture... it is Die Taal, the youngest language in the world." En hy word krom en skeef gepraat van mense van noord, oos, suid en wes en gesprekke kan wissel van politiek tot kuns tot seks, dit maak nie regtig saak nie. Hierdie fees is 'n ander tipe "land", 'n lewendige spasie waar Engels en ander tale verdra word, maar waar Afrikaans lewendig is, waar dit met entoesiasme gebruik word, vertroetel word, gevier word en geniet word (Hauptfleisch 2004a:297). Die

kunste fees het 'n spontane en multitalige feesviering van 'n taal geword, gepraat deur mense oor verskillende etniese grense (Rossouw 1999:175).

Maar ook is die Taal oopgegooi vir interaksie deur alle Suid-Afrikaners (Van Rensburg 1996:27). Multitalige toneelstukke word aangebied. Mark Fleishman (2001:101) gebruik die voorbeeld van Dawn Langdown se *Soe Loep ons ... Nou Nog!* wat behoorlik in 'n Bakthiniaanse heteroglossia geskryf en opgevoer is, deur Afrikaans, Engels en straat patois te kombineer. Hier word Afrikaans gebruik as 'n taal wat die proses van identiteitsformasie verteenwoordig en kan gesien word as 'n heropeising van die taal (of 'n weergawe daarvan) van sy status as 'n taal van die onderdrukte na 'n nuwe status as die taal van die mense/volk.

'n Fees soos die KKNK het, omdat dit in Afrikaans aangebied word, 'n outomatiese aanhaakplek vir die Afrikaanssprekendes en hulle kultuur geword. Dit was vir die KKNK-bestuur belangrik om van meet af aan Afrikaans as taal van die bevryder te bevestig, eerder as van die onderdrukker. Die bestuur wou uitbasuin "Afrikaans is cool" (Meiring, Karen 2003 – Addendum J.) Maar soos taal 'n samebindende of identiteitskeppende element van 'n kunstefees/ karnaval kan wees, kan dit ook die bron van baie kontroversie wees. Afrikaanse feesgehoore kan soms teenstrydig handel, veral wanneer dit kom by taalgebruik. Piet Swanepoel (1997:48) lig die ironie uit dat gehore baie gekrenk voel wanneer daar gekruide taal op die verhoog gebruik word, maar interessant genoeg verval dieselfde mense in die wanorde en vryheid van karnaval om ook in die "liederlikste taal te kan vloek en skel". By persoonlike gebruik is dit 'n geval van grensoorskreiding en die wegdoen met die taboe – tipiese karnavalgedrag.

### **2.3.2(f) Groter wanorde, maar meer vryheid**

Daar kan groot wanorde by 'n fees heers, juis oor die persepsie dat die fees vryheid bied om grense te kan oorskry. "En dis tog normaal", sê Vicky Davis (2004). Die fees of karnaval het deur die eeue heen in verskeie kulture voorgekom – in Antieke Griekeland, Middeleeuse Engeland, en hedendaagse Brasilië, New Orleans, en ander. Omdat karnaval ook 'n nie-amptelike volkskultuur veronderstel, is dit 'n viering van 'n tipe

wanorde wat 'n teenstrydige en radikale kultuur teenoor die wetgewing en gebruike van die dag kon laat posvat, meen Bakhtin:

Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all its participants. They are fed by the same idea of renewal and the need to escape from the usual official way of life (Bakhtin, 1984:7).

Die vryheid wat alle grense oorskry en wanorde meebring, kan natuurlik insidente veroorsaak wat groot polemieke meebring. Hier kan mens die 2002 blikgooiery op die KKNK as 'n voorbeeld gebruik (Van Zyl 1997:220). Omdat 'n sekere groep mense van 'n spesifieke politieke oortuiging hulle vryheid misbruik het om hulle oortuiging te laat sien en hoor, het 'n groep kunstenaars daaronder gely. Hulle is in die openbaar deur 'n spesifieke segment van die feesgehoor verwerp.

### **2.3.2(g) Platform vir vrye kontak en gevolglike dialoog**

Bogenoemde insident kan sekerlik ook gesien word as 'n uitvloeisel van spesifieke feesomstandighede waar sosiale groepe ontmoet, wat nie in normale omstandighede sou meng nie. Die blikgooiers was duidelik nie bewus van 'n musikant soos Miriam Makeba se roemryke en wyderkende kunstenaarskap nie. Sy is nie deel van hulle normale verwysingsraamwerk nie en haar intrede het wanorde tot gevolg gehad.

Bakhtin verwys na vrye en familiêre kontak tussen mense van regoor die sosiale (en in Suid-Afrika etniese) spektrum. Die artikel deur Joubert (2005:3), wat vroeër bespreek is, dui aan hoe feesgangers familiêre kontak met 'n vooraanstaande politieke leier maak en hulleself gemaklik en geregtig genoeg voel om hom mampoer in te jaag. Nie net ontmoet verskillende sosiale groeperinge nie, maar ook feesgangers met uiteenlopende

profiele. Lizz Meiring en Hannes Muller vat dit saam: “Die fees is 'n manier om boereboheme en die braaivleisbrigade bymekaar te bring.” (*Insig* 1999:25-38).

‘n Ander aspek van kontak, is die kommunikasie tussen kunstenaars en feesgehoere. Dink aan *Boklied* en *Die toneelstuk* waar gehore die koerante as ‘n forum gebruik het om hulle misnoeë met die toneelskrywer, Breyten Breytenbach, uit te druk. Die resepsie van hierdie twee toneelstukke sal meer volledig in Hoofstuk 5 bespreek word. Kunskenners en leke kan mekaar byvoorbeeld by ‘n uitstalling ontmoet en indrukke en kennis uitruil, terwyl ander feesgangers deel kan word van ‘n diskoers gevoer deur van ons land se voorste denkers op verskeie terreine (Daar is 'n diskoers-reeks by Aardklop en die KKNK).

### **2.3.2(h) Status quo word omver gewerp**

Een van die groot kenmerke wat Bakhtin aan ‘n karnaval toegeskryf het, is dat die fees/karnaval ‘n plek is waar hiërargieë kan omkeer en gewone wette nie meer geld nie. Die tyd waarbinne ‘n karnaval plaasvind, is volgens Martin et al. (2004:82) ‘n bepalende faktor in die kwaliteit van ‘n fees se teatrale aard: “real time has been transformed into the time of celebration, where 'extra'-daily behaviour becomes the norm. The main space is that of the street, where all social (or financial) hierarchy is eliminated for the time of the event”.

Cas van Rensburg (1996:24) noem ‘n voorbeeld van so ‘n hiërargiese ommeswaai by die KKNK. Die Afrikaner, wat homself dikwels sonder enige bevraagtekening aan politieke gesagsfigure onderwerp, het op die 1996 KKNK politikus Hernus Kriel totaal geïgnoreer toe daar nie genoeg sitplekke vir almal was wat na ‘n spesifieke gebeurtenis wou gaan kyk. Kriel moes ook maar skarrel vir ‘n sitplek en geen persoon van rang het voorkeur gekry nie. FAK voorstes, broederbond, Afrikanerbond het almal kom toenadering soek by die feesorganisasie, maar Pieter Fourie, uitvoerende direkteur van die Kunstefees het gesê nee, “want dit is beter dat die kunstefees onafhanklik bly. Daarom is daar geen amptelike opening of voorgestoeltes vir belangrike mense nie. Almal moet maar in die tou staan” (Van Rensburg 1996:24). (Die vraag moet natuurlik

gevra word hoeveel teenwoordiges Kriel enigsins herken het. As mense hom nie herken as “persoon van aansien” nie, sal hulle hom nie dienooreenkomstig behandel nie.)

Eben Cruywagen (2002:190-191) meen dis noodsaaklik vir Afrikaanssprekendes om die status quo so nou en dan by die venster uit te gooi, want met dié dat dit finansieel nie altyd goed gaan nie, groeiende werkloosheid, swak vertonings deur Suid-Afrikaanse sportspanne, die Vigs-problematiek, toenemende misdaad en geweld en selfs meer plaasmoorde as Zimbabwe, moet daar êrens heen gevlug kan word. Die feesterrein word dan een van oordadige “laissez faire”. “Waar het jy nou al die Afrikaners hoor gil, fluit, bravo skreeu en aan die einde van 'n opvoering sien opspring en bo hul koppe hande klap? Dit het male sonder tal gebeur (ai, kon almal maar die bedeesde Wilma Stockenstrom se gesig sien toe dit met haar gebeur nadat sy so besadig van haar gedigte voorgelees het)” (Van Rensburg 1996:24).

Louise Viljoen van die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch verduidelik die verskyning van Bakhtin se karnaval binne 'n gemeenskap, as die geleentheid vir mense om hulself tydelik te bevry van die gesag van die vernaamste magsliggame van daardie tyd: die Kerk en die Staat (Davis 2004). Die Middeleeuse karnaval was 'n geleentheid om die gewone orde totaal en al om te keer. Dinge soos “range, norme, voorregte, dogmas, gebooie en verordeninge” is in so 'n mate opgehef dat die normale gepeupel hulself die reg toegeëien het om die gesag van die koning of die pous uit te daag – soms letterlik deur hulle agterstewes op die burokrate te draai. Dit was 'n geleentheid om die Staat en die Kerk se regerende monoloog uit te daag, al is dit net tydens 'n klein venstertydperk, op vreugdevolle wyse met 'n uitgelate en 'n oneerbiedige gelag. “Dit was dus 'n geleentheid vir gevestigde grense om oorgesteek te word en vir verstarring om teengewerk te word” (Davis 2004).

Hiërargiese ommekeer is 'n grensoorskryding, 'n proses van groei en wording, en een wat ook op Afrikaanse kunstefeeste aangetref word. Hierdie smagting na vernuwing, wanorde, 'n regte Baktiniaanse karnaval het net oor 'n dekade gelede ontstaan, dieselfde jaar wat OppiKoppi, die bekende Afrikaanse Rockfees ontstaan het. Waarom

sou dit wees? Vir die eerste keer het die Afrikaanssprekende werklik die bedreiging gevoel dat sy/haar taal en die Afrikaanse kultuur in gedrang was. Die Afrikaner was nie meer aan bewind van die land nie en moes die harde werklikheid van ongewilde minderheidsgroep wees, in die oë staan en iets daaromtrent doen. Wat anders kan mens soveel beter laat voel as 'n fees?

## **2.4. GEVOLGTREKKING**

'n Belangrike gevolgtrekking van die bostaande betoog is dat Afrikaanse kunstefeeste, as platform vir verandering en hernuwing, werklik groter vryheid bied en dat die feesomgewing daardie vryheid verdra.

Die Afrikaanse kunstefees as verskynsel, bevat baie elemente van die Bakhtiniaanse karnaval en is kulturele feeste van vernuwing en wedergeboorte. Kos, drank en volkshumor speel 'n belangrike rol by hierdie feeste wat liggaamlike grense verskuif, groter vryheid verdra en bestaande hiërargieë omkeer.

Die feeste dien ook as 'n platform vir vrye kontak tussen sosiale groeperinge wat nie normaalweg in kontak sou kom nie. Dit is met ander woorde 'n kommunikasiemedium tussen feesgangers, teatermakers en ander belanghebbendes. Afrikaanse kunstefeeste is subjektief en 'n komplekse proses van opvoerings en response van 'n spesifieke groep mense – Afrikaanssprekendes (oor alle etniese groepe heen). By kunstefeeste kry die Afrikaanse populêre kulturele identiteit uitdrukking en word dit ook verder gevorm.

Dis juis hierdie populêre volkskultuur met sy fokus op vermaak, wat kunstenaars en teatermakers moedeloos maak. Hulle redeneer dat die feesganger soveel tyd en geld spandeer om hulle nie-amptelike volkskultuur te beoefen (deur middel van kuier, gemaklike vermaaklikheidsvertonings, vlooiemarkte, kosstalletjies en biertente), dat hulle nie by die kunste uitkom wat volgens die kunstenaars die primêre doel van die kunstefeeste is (of behoort te wees) nie. Dat meer as die helfte van alle feesgangers nooit 'n betaalde vertoning sien nie, is bewys en daarom is kunstenaars se klagtes nie ongegrond nie.

Die vraag is egter of die kunste regtig as die grootste doel en funksie van die kunstefeeste gesien kan word en of sogenaamde 'kunste'feeste so benaam moet word en nie eerder as kulturfeste bekend moet staan nie. Die Afrikaanse karnaval is noodsaaklik vir die voortbestaan van die populêre Afrikaanse kultuur, want soos Johann Rossouw aangetoon het, is daar baie sosiale en politiese faktore wat veroorsaak dat die Afrikaanse volk terugtrek in hulself en net winkelsentrum- of casino-uitstappies maak. Jan-Jan Joubert (2004) het in sy Litnet-bydrae: "Resensente is nie reklame-agente" gesê dat die Afrikaanssprekende soms onwelkom voel in sy eie land en die karnavalagtige kunstefeeste sien as 'n bastion, 'n laaste vesting waar hy/sy nog homself kan wees. Omdat die populêre volkskultuur organies van aard is (iets wat verander soos sosio-politieke en ekonomiese omstandighede verander), is die kunstefeeste ook organiese entiteite. Dit ontwikkel spontaan in wanorde en vryheid en weerspieël die kultuur en kultuurkwessies aan die orde van die dag. Afrikaanse kunstefeeste is nou, in al hulle glorie, 'n tipiese voorbeeld van die moderne Bakhtiniaanse karnaval.

## **HOOFSTUK 3:**

### **Die groot Gebeurtenis – fees oor tyd- en landgrense heen**

#### **3.1. INLEIDING**

In hierdie hoofstuk val die klem op die begrip “geraamde Gebeurtenis”, soos uiteengesit en verduidelik deur Hauptfleisch (2004a: 279-302). Om meer spesifiek te wees, die betekenis van die begrip (en wat dit behels) word verduidelik. Verder word ondersoek hoe die Afrikaanse kunstefeesgeleentheid as ‘n “geraamde Gebeurtenis” gedefinieer kan word en nie as bloot nog ‘n kleinletter-“gebeurtenis” nie. Die Dionisos-feeste van ouds sal as voorbeeld van ‘n buitelandse geraamde Gebeurtenis dien en die nie-amptelike volksgedrag by dié antieke feeste van 2000 jaar gelede word met kontemporêre Afrikaanse feesgedrag vergelyk.

Twee kritiese vrae word in hierdie hoofstuk gestel:

- Hoe definieer Hauptfleisch (2004a: 279-302) ‘n Gebeurtenis (“Event”) (met ‘n hoofletter) en wat maak van die Afrikaanse nasionale kunstefeeste en die spesifieke dramatekste wat in hierdie studie bestudeer word ‘n Gebeurtenis?
- Hoe sluit die eerste voorbeeld van so ‘n Gebeurtenis, die antieke Griekse Dionisos-feeste, by kontemporêre Afrikaanse kunstefeeste aan?

Om bogenoemde kritiese vrae te kan beantwoord, is dit noodsaaklik om aan die volgende afgeleide vrae aandag te gee:

- i.) Kan Afrikaanse feeste en feestekste met internasionale Gebeurtenisse van dieselfde aard, soos die Edinburgh Arts Festival, die Queensland Arts Festival of die karnaval in Malta vergelyk word? Wat is teoretici soos Vicki Ann Cremona (2004:70-90) en Milan Kundera (1996) se mening in die verband?
- ii.) Watter elemente beïnvloed die uitkoms van die Gebeurtenis?
- iii.) Watter rituele elemente kan aan kunstefeeste gekoppel word en het die ritueel van die fees-Gebeurtenis vir Afrikaanse kunstefeeste en feestekste verander sedert die dae van die Dionisos-feeste 2000 v.C.?



Hoofstuk 3 vergelyk dus Afrikaanse kunstefeeste en feestekste met internasionale Gebeurtenisse van dieselfde aard. Teoretici soos Cremona en Kundera gee 'n buitelandse perspektief op die fees/karnaval en feesteks as Gebeurtenis. Elemente wat die Gebeurtenis beïnvloed word ook ondersoek, byvoorbeeld die rol van feesborge. Soos in hoofstuk 2 word nie-literêre bronne betrek. Ten tweede sal die antieke Dionisos-feeste (die eerste vorm van teater bekend aan die Westerse beskawing) as voorbeeld van so 'n Gebeurtenis dien. Die Dionisos-feeste word alom gesien as die ontstaan van Griekse (en Westerse) teater en kunstefeeste. Dié hoofstuk ondersoek dus tot hoe 'n mate die Afrikaanse feeste hul wortels in die antieke Dionisos-feeste het.

### **3.2. DIE FEES AS GEBEURTENIS (“EVENT”)**

#### **3.2.1 Hauptfleisch en die groot G: teater as 'n “Event” en “Eventification”**

Soos duidelik blyk uit Bakhtiniaanse teorie, was karnaval in die Middeleeue 'n momentele gebeurtenis, wat gedragsafwykings, oordad en omverwerping van die alledaagse tot gevolg gehad het. Wat het van karnaval so 'n groot en invloedryke gebeurtenis gemaak? Hauptfleisch (2004a:279-302) verduidelik wat van 'n gebeurtenis soos 'n karnaval of 'n Afrikaanse kunstefeeste 'n **G**ebeurtenis/”Event” – met 'n hoofletter – maak en hoe hierdie proses plaasvind.

Ter inleiding sê Hauptfleisch (2004a:279) dat teater in die eerste plek 'n kommunikasiemedium tussen die skeppers van 'n stuk en sy gehoor is. Hy baseer sy teorie op drie basiese uitgangspunte:

- Teater en die kunste is deel van 'n sosiale sisteem (of 'n aantal verwante sisteme)
- Die sisteem(e) reflekteer dinamiese en verwante prosesse eerder as statiese strukture
- Dit is die sisteem in geheel, eerder as die individuele artefak (m.a.w. produksie, opvoering, gebeurtenis) wat onder andere betekenis, emosie en inligting tussen die skeppers en die gehoor (dus die gemeenskap) kommunikeer.

Hierdie uitgangspunte kan dus veronderstel dat die teater-as-sisteem wel 'n soort spieël kan wees waarin die gemeenskap gereflekteer word, want dit is inherent tot en word gevorm deur daardie gemeenskap (Hauptfleisch 2004a:279).

### **3.2.1(a) Hoe die alledaagse ook in 'n teatrale spieël omskep kan word**

Die reeds bestaande teater- en kulturele sisteem het daaglik 'n impak op die skep, vervaardiging en voorstelling van die teatrale gebeurtenis, en selfs 'n sosiale gebeurtenis kan in 'n teatrale "Event" omskep word. Volgens Hauptfleisch (2004a:283) kan 'n alledaagse gebeurtenis, wat ons moontlik net sou interesseer as ons direk daarby betrokke was, geraam word deur die strategiese gebruik van die media en omskep word in 'n gedramatiseerde en teatrale gebeurtenis. Indien 'n alledaagse gebeurtenis aanklank vind in 'n wyer sosio-kulturele konteks en as die gebeurtenis op sigself noemenswaardig is, skep dit des te meer geleentheid tot 'raming' en dus "Eventification"/ Gebeurtenisskepping. Hauptfleisch beskou dit as 'n feit dat die kulturele sisteem konstant op die uitkyk is vir en gereeld situasies skep wat geraam kan word om so in 'n Gebeurtenis omskep ("Eventify") te word. Verskeie kulturele en organisatoriese strukture voorsien sisteme en seremoniële prosesse waardeur alledaagse menslike aksies en interaksies in 'n spesiale gebeurtenis omskep kan word met 'n spesifieke verhewe betekenis (Hauptfleisch 2004a:283-284). Sulke gebeurtenisse kan selfs mities-poëtiese of ikoniese status verkry.

Hier speel die media 'n baie groot rol. Dink byvoorbeeld aan die inhuldiging van Nelson Mandela as Suid-Afrikaanse president of aan die Wêreldbekerkriekettoernooi wat in 2003 in ons land gehou is. Gebeure soos die oorlog in Irak en die terroriste-aanslag op die 'Twin Towers' in New York, is ander goeie voorbeelde van media-gebaseerde Gebeurtenisskepping. Hauptfleisch noem egter een voorwaarde vir enige gebeurtenis om in 'n geraamde Gebeurtenis omskep te kan word: "theatricalisation is fundamental to the processes employed in 'Eventifying' any situation"(Hauptfleisch 2004a:285).

Aan die begin van *The book of laughter and forgetting*, gee Milan Kundera (1996) die perfekte voorbeeld van 'n gebeurtenis wat deur die media in 'n geraamde Gebeurtenis

omskep is en wat 'n groot politiese invloed op Tsjeggiese landsburgers gehad het. Die kommunistiese leier Klement Gottwald het op 'n ysige dag in Februarie 1948 voor 'n groot skare op die balkon van 'n barokpaleis in Praag verskyn. Kundera beskryf die oomblik as “a fateful moment of the kind that occurs only once or twice a millennium” (Kundera 1996:3). Dit was koud, het gesneeu en Gottwald het nie 'n hoed opgehad nie. Langs hom het sy kameraad Clementis gestaan. In 'n onvergeetlike gebaar het Clementis sy pelshoed afgehaal en op Gottwald se kop gesit. Die regering se propaganda-afdeling het derduisende kopieë van die foto gemaak, wat hierdie gebaar vasgevang het. Volgens Kundera het die geskiedenis van Kommunistiese Boheme op hierdie oomblik begin. Elke kind het hierdie foto geken – dit was op plakkate, in skoolteksboeke en in museums.

Ironies genoeg het dieselfde foto 'n ander geraamde Gebeurtenis geword – vier jaar later toe Clementis aan verraad skuldig bevind is, het hy onseremonieel uit die foto (en die geskiedenis) verdwyn. Al wat van hom oorgebly het, was die hoed op Gottwald se kop (Kundera 1996:3). So kontroversieel soos hierdie insident in Tseggiese politieke kringe was, en so onuitwisbaar as geraamde gebeurtenis in die volksgeheue, so opspraakwekkend was die ontvangs van Breytenbach se *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001) in kunstefeeskringe, met hul debuutopvoerings by die KKNK, soos later volledig in Hoofstuk 5 bespreek sal word.

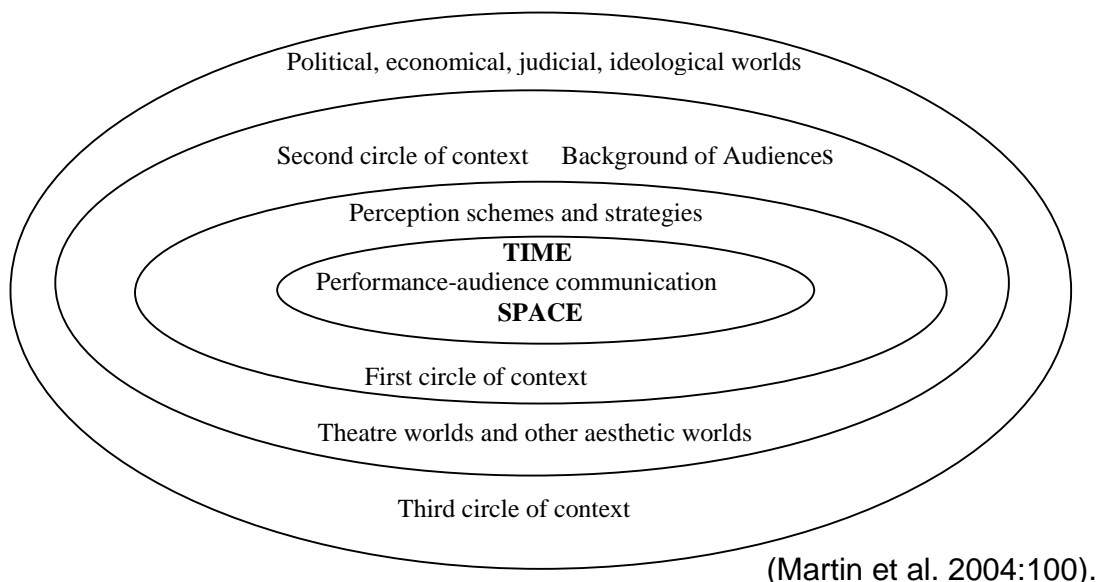
### **3.2.1(b) Om 'n toneelstuk in 'n Gebeurtenis te omskep**

Om 'n toneelstuk te skryf, vervaardig en op die planke te bring, is 'n besluit om deel te neem in die aksie van gebeurtenisskepping. Die toneelgeselskap se spesifieke verteenwoordiging en interpretasie van die alledaagse lewe, verhef die stuk se gebeurtenisskepping tot 'n gebeurtenis op sigself (Hauptfleisch 2004a:287). In terme van teater, is dit nie net wat jy skryf en opvoer wat van belang is nie, maar ook waar dit aangebied word. Die teater/ruimte (venue) kan kredietwaardigheid aan jou boodskap verleen (Hauptfleisch 2004a: 288-289). As 'n stuk aanvaar word om in Suid-Afrika by 'n kunstefees aangebied te word, aanvaar die algemene publiek ook dat daardie spesifieke stuk van 'n sekere gehalte sal wees en, afhangende van die spesifieke

kunste fees, dan tot 'n sekere gehoor sal spreek. Hauptfleisch (2004a:288-289) gebruik *Woza Albert* as 'n voorbeeld van 'n stuk wat in teaters opgevoer is, waar die werk se betekenis en invloed bepaal is deur die raamwerk van die venue en die reaksie van die spesifieke publiek. Suid-Afrikaanse sensuur het stukke soos dié, met 'n openlike politieke boodskap, toegelaat om op die planke te kom, maar slegs in uitgesoekte teaters, soos die Markteater of die Baxter. Hier was die gehoor oorwegend blank en liberaal, maar die toneel se boodskap kon nie strek tot die ontnemde swart publiek nie (weens logistieke, geografiese en ekonomiese redes). Om dié tipe toneelstukke in sulke geslote ruimtes toe te laat, was nie 'n politieke risiko nie en sou nie verreikende politieke gevolge hê of ingrypende politieke veranderings meebring nie. Sou dieselfde stukke met hulle openlike anti-apartheidsinhoud egter in 'n township opgevoer word, sou dit ander verreikende implikasies kon hê.

Martin et al. (2004:100) is van mening dat die teatrale gebeurtenis nie sonder konteks kan bestaan nie. Om dié rede is die teikenmark van soveel belang. Hulle identifiseer drie sirkels, wat die konteks bevat waarbinne kommunikasie tussen toneelstuk en gehoor (fees en feesganger) geplaas kan word. Figuur 1 beeld die sirkels uit:

Figuur 1



Die eerste kontekssirkel bevat die spesifieke agtergrond van die gehoor, hulle persepsies en strategieë om die stuk te verstaan. In die tweede sirkel word die agtergronde van die gehore gevind, maar daardie aspekte wat nie verwant is aan die teater of kunstewêreld nie. Die derde kontekssirkel sluit die reële wêreld (politiese, ekonomiese, geregtelike en ideologiese wêreld) waarbinne die gehoor leef in.

Daar is verskeie aspekte wat 'n individu se resepsie van 'n teatergebeurtenis kan beïnvloed – van 'n persoonlike ondervinding en agtergrond tot die persoon se kennis van teater of die spesifieke gebeurtenis. Martin et al. (2004:100) haal Sauter aan wat van mening is dat die sosio-kulturele agtergrond van die gehoor hul persepsie van die opvoering bepaal. Ouderdom, geslag, opleiding, sosiale status, aktiwiteit, teatervoorkeure en teatergewoontes is alles deel van hierdie agtergrond.

### **3.2.1(c) Feeste as sisteme van “Eventification”:**

Hauptfleisch (2004a:287) maak nog 'n belangrike stelling: “By reframing a theatrical ‘Event’ as a societal ‘Event’ of significance, one may plausibly speak of the ‘Eventification’ of the theatrical ‘Event’, despite the apparent tautology”. Kunstefeeste is 'n goeie voorbeeld van 'n klomp “theatrical “Events” tesaam, wat in 'n Gebeurtenis omskep word.

Die fees was nog altyd 'n prominente verskynsel in die geskiedenis van die mensdom en is nou verwant aan die religieuse, artistieke en kulturele lewe van 'n spesifieke gemeenskap. Dit het beslis nog altyd 'n groot geskiedkundige rol in die ontwikkeling van drama, dans en musiek gespeel. “Not always respectable or perceived to be a subject worthy in its own right, the festival has nevertheless always been an extremely important element in the theatrical system and in the processes of making theatre, as well as a distinctive cultural ‘Event’ in a society at large” (Hauptfleisch 2004a:291). Volgens Hauptfleisch kry feeste dikwels lewens en identiteite van hul eie en word super- of mega-“Events”/gebeurtenisse. Hierdie feeste kan enige van die volgende insluit: boeremarkte, straatparades of iets soos kermisse waar opvoerings plaasvind en kuns te koop aangebied word.

Die praktiese redes vir die groot aantal feeste in Suid-Afrika is meervoudig en kompleks, maar die ineenstorting van die ou, gefokusde en ryk staatbefondsde teatersubsidie-sisteem, die afname van die struggle, ondersteuning vir anti-apartheid teater en die opkoms van 'n oorwegende vryskut-teaterindustrie is belangrike faktore (Hauptfleisch 2004a:292). Die nuwe politieke bewind wou hul eie stempel op die kulturele landskap afdruk, na jare van apartheid en die kulturele onderdrukking van 'n groot segment van die bevolking. Kenneth Grundy (1993) begin sy boek *The Politics of the National Arts Festival* met die woorde: “It is a cliché to say that art is political” (Grundy 1993:1). Die stelling is waar vir kuns wat geskep en beheer word deur die staat, vir dié staatskuns se ondersteuners of opposisie, en selfs vir diegene wat kuns skep en hulleself as polities neutraal beskou. Omdat kuns 'n uitdrukkingsvorm is, het dit die kapasiteit om die regmatigheid van 'n regering of regime te regverdig of uit te daag. In onderdrukkende state (soos Suid-Afrika voor 1994 se politieke hervorming) waar politieke outoriteit enige vorm van uitdrukking beheer, gebeur daar twee gelyktydige prosesse:

- Eerstens soek diegene wat krities teenoor die politieke en sosiale orde staan, alternatiewe weë van uitdrukking, wat dalk nie so in die oog van die staat is nie, waarmee hulle hulle politieke mening uit kan spreek. Georganiseerde geloofsgroepe en kuns bied hierdie alternatiewe weë (Grundy 1993:1). Gedurende apartheid was die Grahamstadse Kunstefees 'n gewilde platform vir politieke protes. In die jare na 1994, waar Afrikaanssprekendes begin voel het hul taal, kultuur en lewenswyse word deur die staat bedreig, het die Afrikaanse kunstefeeste spesifiek 'n plek van kulturele uitdrukking begin word (Van Graan 2004).
- Die tweede neiging is dat die staat die skaduwee van sy sambreel al hoe wyer probeer gooi oor elke moontlike plekkie waar die staat politiese uitdrukking kan sien (Grundy 1993:2). Regeringsbefondsing en gepaardgaande sensuur speel hier 'n groot rol (sien 3.2.3(b) hieronder). Suid-Afrikaanse dramaturg, Athol Fugard sê: “I think that is true of South Africa – that there is no way in which you can do the simplest thing in this society at this moment and for it not to resonate politically” (Grundy 1993:2). Volgens Grundy gebruik Fugard die term ‘politities’ hier in sy wydste sin – nie alleenlik van toepassing op

die staat en staatsbeheer nie, maar ook die oriëntasie en manipulasie van sosiale en persoonlike waardes, simbole en beelde wat 'n impak op moraliteit kan hê, sowel as op gedrag en politieke orde. Twee voorbeelde van die invloed van politiek op die Afrikaanse kunstefeeste, word later in die hoofstuk bespreek: i.) die onbevoegdheid van die Nasionale Kunsteraad volgens teaterbelanghebbendes (sien punt 3.2.3(b)) en ii.) die verskynsel van rassetspanning by die feeste (sien punt 3.2.4(c)).

Feeste weerspieël nie net die politieke klimaat nie, maar gee ook 'n kulturele en finansiële inspuiting vir die Suid-Afrikaanse teaterindustrie, toerisme en teaterprestige. Teen die einde van die 20ste eeu is Suid-Afrikaanse teater gedomineer deur feeste – tot so 'n mate dat kunskritikus Stephanie Nieuwoudt (2003b:14) met reg kon sê dat kuns en kulturfeste die teaterseisoene in Suid-Afrika verteenwoordig (Hauptfleisch 2004a:292-293). “Festivals ARE where plays, performances and other arts “Events’ were (and still are) effectively launched and displayed” (Hauptfleisch 2004a:293). Die feeste is met ander woorde nie net waar die werk gewys word nie, dis ook waar die artistieke insette van die akteur, regisseur en choreograaf vertoon en “Eventified” word. Dit is waar die alledaagse gebeurtenis in 'n kulturele “Event” omskep word, geraam en betekenisvol gemaak deur die teenwoordigheid van 'n publiek en kritici. Die “Eventness” verewig die gebeurtenis in die kulturele geheue. Dit is juis hierom dat ruimte, soos by 'n enkele toneelstuk, ook van uiterste belang is by 'n fees. 'n Gekose ruimte gekoppel aan 'n spesifieke kulturele milieu, bevestig identiteit.

Martin et al. (2004:102) meen ook dat aspekte van ruimte, soos oop verhoë en/of formele venues 'n belangrike rol by feeste en feesgangers speel: “Theatre is a spatial art – there are a number of dimensions to this spatiality including the performance location, the particular spatial characteristics of that location, the relationship between the actor space and the audience space and the use of space by the actors ... It could be claimed that the organisation of the spatiality of the festival [and the transformation of spaces] is of central importance to its performative outcomes”.

### **3.2.2. 'n Buitelandse perspektief : karnaval en feeste as 'theatrical “Events”’ (teatrale gebeurtenisse)**

Waar Hauptfleisch (2004a) baie aandag aan die omskrywing van die teatrale Gebeurtenis (theatrical “Event”) gee en dan later aan die begrip “Gebeurtenisskepping”, sluit Vicki Ann Cremona (2004) by beide Hauptfleisch en Bakhtin aan as sy die karnaval as ‘n teatrale gebeurtenis bespreek. Soos by ander teatergebeurtenisse, meen Cremona (2004:70) karnaval impliseer ‘n proses van skepping in ‘n gegewe plek en tyd. Die proses word bepaal deur die spesifieke kwaliteite van die Gebeurtenis, wat as aspekte van feestelikheid en plesier beskou kan word. Sy eggo Bakhtin as sy sê dat, al is sekere karnavalvieringe binnehuis, is karnaval hoofsaaklik ‘n gebeurtenis wat in die straat voorkom, ‘n spasie wat gedeel word deur mense van alle vlakke van die samelewing wat saamkom om deel te neem aan ‘n kollektiewe gebeurtenis, wat transformasie van persoonlikhede, rolle en gedrag impliseer vir die duur van die karnaval/fees. “Through particular uses of space/place, Carnival dissolves the usual demarcations between performer and audience, auditorium and outside street. It claims a right to all public space and creates a theatre wherever there is a confluence of people thus giving the marginalised access to the privilege of self-representation” (Cremona 2004:70).

Soos Hauptfleisch beklemtoon Cremona (2004:70) ook die belangrikheid van die ruimte waar die teaterstuk of karnaval plaasvind. Die kollektiewe sosiale straatspasie word die verhoog vir spontane teateruitdrukkings. Wanneer mense in hulle massas opdaag, vier hul die lewe en al sy vrugbare, kreatiewe moontlikhede. Hulle eet en drink, maak teater en geniet mekaar se geselskap. “They put on masks and costumes, erect and wave banners and construct effigies not merely to disguise or embellish their ordinary selves, or to flaunt the outrageous, but also to act out the multiplicity that each human life is,” meen Schechner (Cremona 2004:70) in ooreenstemming met Bakhtin. Cremona meen die doel van karnaval is nie om buite die ondervinding self te gaan nie. Karnaval is selfverwysend. Die viering van karnaval word kompleks en kan verwant wees aan beide ritueel en spel.



Karnaval genereer 'n sin van genot en pret – en sy strukture negeer die idee van noodsaaklikheid of bruikbaarheid. Die oorwegende tekens van karnaval is eerder vergrype en onnodigheid (*excess and superfluity*), selfs in hoogsgeorganiseerde vieringe (Cremona 2004:71). Dit is ten dele teenstrydig met Hauptfleisch se idee van 'n teatrale “Event”, soos 'n kunstefees, wat 'n spesifieke en soms langdurige invloed op 'n sekere gehoor en sy kulturele manifestasies kan hê.

Martin et al. (2004:91) is van mening dat feeste nie, soos Cremona se karnaval, slegs selfverwysend is nie:

The critique of the festival as a meaning-free zone seems to be linked with a kind of revulsion at the range of excesses often associated with the phenomenon of festival in the contemporary industrialised world and the argument goes that these excesses tend to obscure and in fact diminish the original purpose of the festivals.

Hulle gebruik die reeks “boutique”-feeste in Brisbane, Australië, wat deur die Queensland Performing Arts Trust (QPAT) befonds word, as gevallestudie. Hulle bevind dat die Brisbane-feeste 'n groterwordende en al hoe belangriker bydrae lewer tot wat hulle noem 'n “sense of *communitas*” in die stad, “and it is in this issue that the identification of the 'festival as theatrical Event' finds resonance” (Martin et al. 2004:91). Hierdie “sense of *communitas*” is nie 'n nuwe gedagte nie en Richard Schechner (1990:13) gee spesifiek in sy boek *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual* hieraan aandag (Van Gennep het reeds so vroeg as 1908 in sy boek *Rites du passage* die begrip bespreek). 'n Voorbeeld van hierdie “sense of *communitas*” onder die Afrikaanse feespubliek, word onder andere aangetref by die InniBos kunstefees, waar iets soos lekker saamsing-musiek integraal deel is van die feesganger se motivering om die fees by te woon (sien Addendum A, asook punt 3.3.3(a) hieronder). Soos genoem in hoofstuk 2.3.1(b) is die skep van 'n samehorigheidsgevoel onder feesgangers by enige Afrikaanse kunstefees baie belangrik. Dit dra in die eerste plek tot identiteitskepping by, maar is ook 'n belangrike trekpleister vir borge, wat so hulle teenwoordigheid by en deelname aan kunstefeeste regverdig. Ook Petrus du

Preez (2005 – Addendum E) raak identiteitskepping as 'n belangrike doel van die kunstefeeste aan, soos reeds bespreek in hoofstuk 2 onder punt 2.3.1 (c). Hy meen die kunstefeesganger kan hom uitleef in sy persoonlike voorkeure van vermaak en dit maak van die kunstefeeste 'n belangrike gebeurtenis wat kultuur vorm.

Die “Eventness” van die Brisbane-feeste word egter nie net bepaal deur die feesgangers en wat op die fees self aangebied word nie. Dis 'n komplekse patroon van bestuur en raadslidmaatskap, politiese betrokkenheid, posskepping, beleid en ontwikkeling van 'n kunstenaarsvisie, sowel as gemeenskapsreaksie. Al hierdie prosesse maak dat die fees die “stad se eie drama op die planke bring” (Martin et al. 2004:95). Hulle meen verder dat die fees tydens die draai van die eeu, sekerlik by uitstek as dié teatrale gebeurtenis beskou kon word, siende dat daar op kunstefeeste uiting gegee word aan sosiale bewussyn en dat begrippe soos viering, optimisme en ang sinoniem met die millennium-wisseling is/was (Martin et al. 2004:96).

Wat waar is van baie kunstefeeste is dat daar – soos tydens karnaval – spontane, ongeprogrammeerde opvoerings/uitvoerings sy aan sy met die georganiseerde gebeurtenisse plaasvind, soos impromptu mimiek, wiggelaars of steltelopers. Sodoende word verskeie belangstellingspunte en alternatiewe aktiwiteite gegenereer. Een van die hoofkenmerke van karnaval is dat dit nie die gewone daaglikse spasie van die feesgangers integreer nie. Dit skep 'n buite-daaglikse spasie waar mense hulle kan distansieer van hul omgewing, maar steeds daarmee kan identifiseer (Cremona 2004:75).

Ook Martin et al. (2004:103) stem saam dat die duur van die fees en die eiesoortige feesdinamiek in hierdie venstertydperk nie alleen noodsaaklike kenmerke is nie, maar ook elemente wat deur die feesskeppers en bestuurders onderhou en bestuur moet word vir die fees om effektief te wees. “A festival should be cut off from everyday life in terms of the length of time it runs as well as the place”. Waar Middeleeuse karnavalgangers die Gekkefees (*Festival of Fools*) geken het, en die ou Athene die Dionisos-fees (sien punt 3.3 hieronder), bied moderne karnaval en feeste 'n

venstertydperk aan die publiek waar die status quo omvergewerp en omgekeer kan word (Martin et al. 2004:97). Hulle haal in die verband ook Bristol (1985:27) aan, wat in sy argumente aansluit by Bakhtin dat karnaval 'n groot gelykmaker is:

The reinforcement of social order ... those who are oppressed by social discipline are allowed to release their accumulated resentment at regular intervals so that they may then be reincorporated within the repressive regime.

Hulle gebruik onder andere die voorbeeld van karnavalviering onder Wes-Indiese Afrikane in die 1800's – dié deel van die bevolking wat as slawe in onder andere Britse kolonies gewerk het. Hierdie groep het karnaval in sy mees flamboyante glorie gevier en nuwe vorme van estetiese uitdrukking het onder die Wes-Indiese Afrikane vorm begin aanneem wat elemente van hulle geforseerde Katolieke kultuur en tradisionele Afrika-tradisies bevat het. "Carnival thus became that window of time that allowed the African-West Indians to express themselves in their own terms" (Martin et al. 2004:98). Hierdie karnavalvieringe het dikwels baie naby aan verbanning gekom, maar die Koloniale Kantoor in Londen het 'n rare oomblik van insig getoon toe die personeel besef het dat karnaval die Afrika-bevolking 'n ongewone sin van okkasie en hoop bied en dat hulle dit nie durf verbied nie (Martin et al. 2004:98).

Vir Kundera (1996) se hekwagter-karakter in *The book of laughter and forgetting*, was die Russiese inval en oorname in die Tsjeggiese Republiek in 1968 'n gebeurtenis gelykstaande aan karnaval. Vir haar het dit die totale ommeswaai van hiërargie beteken, 'n teken van 'n nuwe lewe, iets buitengewoons. Sy het gesien hoe die mense wat bo haar aangestel was en in 'n hoër sosiale klas was, ontnem is van hul mag, posisies en werk – dit het haar ongekend opgewonde gemaak. Hoewel sy self nie bevordering in die nuwe bedeling gekry het nie omdat sy nie tot tien kon tel nie, het dit haar nie afgesit nie. Sy was gelukkig, want die nuwe regering "let her go on denouncing people. For her, that's a promotion!" (Kundera 1996:8).

Die losheid van die feesstruktuur maak dit meer aanpasbaar vir enige teatervorm wat die "Event" (karnaval/kunstefees) moontlik spontaan mag aanneem. Die feit dat daar nie

inhibisies hoef te wees nie, spoor kreatiwiteit aan, sowel as aangepaste gedrag, improvisasie en dinamiese interaksie (Cremona 2004:85). Kotte wys daarop dat die onmiddellikheid van deelname en betrokkenheid, al is dit in wisselende grade, die “eventness”/gebeurlikheid van die teatrale Gebeurtenis bepaal (Cremona 2004:84).

Cremona (2004:71) waarsku egter hoe meer die strukture van karnaval beperk en gekanaliseer word deur buitekragte, en nie bepaal word deur die viering self nie, hoe minder is dit ‘n viering. Sy gebruik die dorpskarnaval van Malta as ‘n voorbeeld, waar die oorywerigheid van die bestuurskomitees die spontaniëteit wat met karnaval gepaard behoort te gaan, vernietig het en die interaktiewe ‘performance’ in ‘n stille ‘show’ omskep het, “thereby suppressing the spirit of recklessness and daring that makes Carnival so popular” (Cremona 2004:71).

Die karnaval in die Maltese dorp Valletta was aanvanklik ‘n spontane straatuitvoering wat hand aan hand met die georganiseerde vermaak geloop het. Mense sou volgens tradisie sommer op enige gegewe oomblik op straat verskyn en impromptu klugte opvoer, mimiek of snaakse eienaardige/grappige gedigte opsê. Hierdie gedrag het vir ‘n verskeidenheid straataktiwiteit gesorg en dít, saam met die amptelike programaktiwiteite van die karnaval, het groot skares na Valletta gelok. Ongelukkig het die amptenare aan bestuur van die karnaval dit goed gedink om die vlotteparade se roete te verander, wat bygedra het tot ‘n reuse-afname in die inwoners se betrokkenheid by die parade en só die vieringe grootliks afgestomp het, omdat die “Event” nie meer deur die hartjie van die stad beweeg het nie (Cremona 2004:74). Volgens Cremona kan die afplatting van die Valletta-karnaval grotendeels toegeskryf word aan politieke inmenging. Om deel te neem aan die karnaval het onmiddellik beteken dat jy die heersende politieke party ondersteun. Dit het veroorsaak dat dié wat nie met die politiek van die dag saamgestem het nie, weggebly het van die amptelike karnaval:

This deprived the ‘Event’ from the healthy social mix that once characterised it, which through participation attenuated social distinction for the duration of the ‘Event’ (Cremona 2004:75).

Die amptelike Maltese karnaval het voeling met die feestelike wêreld verloor en nooit weer sy vorige glorie bereik nie (Cremona 2004:76).

Karnaval in die kleiner Maltese dorpie het vir lank politieke inmenging vrygespring en 'n baie meer spontane vorm aangeneem. Die basis van die gebeurtenis was 'n tipe identiteitspeletjie. Baie van die dorpenaars sou deur die loop van die aand skielik verdwyn om hulself op enige denkbare manier te vermom en dan terugkom en vriende en familie verpes om hulle ware identiteit te raai (Cremona 2004:76). Cremona (2004:77) verduidelik dat hierdie tipe vermommings 'n patroon by die Mediterreense karnaval vorm en deelnemers die geleentheid gun om hulself vinnig te transformeer en so 'in die gees van die karnaval te kom'. Ongelukkig kan selfs die kleiner Maltese feest ook nie meer politieke inmenging vryspring nie (Cremona 2004:80). Dit veroorsaak natuurlik dat die "Event" getransformeer word van 'n lewendige gebeurtenis wat homself konstant herskep (danksy die energie gegenereer deur die losse deelname van die kollektiewe) na 'n betekenislose repetisie of 'n steriele verteenwoordiging van wat die gebeurtenis veronderstel is om te wees (Cremona 2004:86). Die oorspronklike rede vir die fees- of karnavalviering gaan verlore. Soos Milan Kundera (1996:4) opmerk: "The struggle of man against power, is the struggle of memory against forgetting".

### **3.2.3 Die rol van eksterne elemente by 'n feesGebeurtenis**

#### **3.2.3(a) Feesborge**

Soos afgelei kon word uit die bespreking van 'n buitelandse persepektief op kunstefeeste en die karnaval-gebeurtenis, is Suid-Afrika nie die enigste land waar die feest in hulle menigte opskiet nie. Martin et al. (2004:91) verduidelik hoe die kunstefeeste jaarliks in Australië toeneem en dat kunstefeeste dikwels geraam word deur ekonomiese oorwegings. Kunstefeeste hou nie net finansiële implikasies vir kunstenaars in nie. Daar is 'n hele komplekse ekonomiese sisteem en afhanklikheid om feest gebou. 'n Plaaslike ekonomiese inspuiting was immers een van die ontstaansredes vir die Oudtshoorn-kunstefees (Hauptfleisch 2004b). Soos Hauptfleisch op Litnet verduidelik, is feest 'n skaars platform vir Gebeurtenisskepping en dít trek borge. Die Gebeurtenis geniet ongewone en intensiewe mediabelangstelling (Van

Graan 2004), wat borge die geleentheid tot blootstelling op nasionale radio bied. Die feit dat so 'n groot aantal mense Afrikaanse kunstefeesterreine besoek, is 'n verdere blootstellingstrekpleister vir borge. Feesbesture besef die fees/borg-interafhanklikheid en sal daarom geleenthede vir borge skep om sodoende befondsing te verseker. Martin et al. (2004:105) voer aan dat feeste meestal aangebied word teen 'n ontsettende hoë koste. Daarom is dit nie ongewoon vir bemakingspanne om navorsing te doen wat sal verseker dat die gebeurtenisse op die program die perfekte balans sal hou tussen gemak en kontroversie nie – dit verseker die aantal besoekers en so die aantal borge. “Large sums of money are at stake with the organisation of contemporary festivals and the supporters want a return for their investment” (Martin et al. 2004:102).

Hierdie verskynsel is tweërlei. Soos aangedui sal word, kan ekonomiese oorwegings vervlakking in die kunste meebring. Teaterbelanghebbendes in Australië kla dat selfs die hoogs suksesvolle *Queensland Performing Arts Trust* 'n dominerende, “imposing monolith” geword het – gierig vir staats- en ander befondsing. Die Brisbane-fees in Australië is volgens hierdie kritici omskep in 'n platform wat net tot die populêre smaak spreek. Die fees het 'n krag geword wat die populêre smaak terughou van groei, in plaas daarvan dat dit die vrugbare teelaarde is vir belangrike vernuwende teater (Martin et al. 2004:92).

Aan die ander kant is daar 'n skool denkers wat glo dat die huidige posisie van teater (in Suid-Afrika) aan kunstenaars hul finansiële outonomie teruggegee het. Die dramaturg Deon Opperman meen die kunste moet soos enige ander entrepreneursbedryf bestuur word met die fokus op suksesvolle bemakings vir die finansiële sukses van die teaterstuk (Opperman 2004). Opperman is reglynig gekant teen die denkskool wat volgens hom onder Suid-Afrikaanse kunstenaars heers, waar die verhoog heel eerste en bo alles 'n platform is vir die kunstenaar om sy/haar persoonlike behoeftes en begeertes uit te leef. Die verhoog is, na sy mening, 'n besigheid en hierdie besigheid kan ook bydra tot sosio-ekonomiese welvaart, veral by kunstefeeste.

Volgens Johan van Zyl (1997:218) is daar iets geweldig opwindends “omtrent die huidige posisie van die kunste in Suid-Afrika”. Hy meen kunstenaars is finaal verlos van “burokratiese benoudhede met krimpende regeringsubsidies” en dat hierdie verlossing ook die stimulerings van skeppende vernuwing tot gevolg het. Van Zyl benadruk dat kuns en kultuur – en meer spesifiek, kunstefeeste – ‘n sleutelrol te speel het in die sosio-ekonomiese ontwikkeling van die land. “Kunstefeeste is nie slegs platforms vir ekonomiese uitdrukking nie. Dit dien ook onder andere as ekonomiese inspuiting vir ‘n streek: informele werksgeleenthede word geskep en beleggings deur die private sektor en die buiteland word aangemoedig” (Van Zyl 1997:218). Kuns en geld het inderdaad ‘n kragtige simbiotiese verhouding. Hy verwys na die ekonomiese sukses van die KKNK en dat dit ‘n sprekende voorbeeld van die oorlewing van die kunste is.

Hier moet die rol van borge nie onderskat word nie, of dit nou positief of negatief op die kunste inwerk. Borge wil hê dat hul handelsmerke soveel moontlik mense bereik, maar spesifiek hulle teikenmark. As ‘n fees so ‘n teikenmark kan skep, sal die borge volg (Van Graan 2004). Kunstefeeste is inderdaad Gebeurtenisse en geen borg gaan dié geleentheid tot maksimale blootstelling misloop nie. Die krag van die fees (ekonomies en artistiek) lê in die hoeveelheid feesgangers wat dit trek. Was dit nie vir die duisende belangstellendes nie, sou dit nie moontlik gewees het om opdragproduksies te borg met ‘n vasgestelde bedrag van tussen R40 000 en R140 000 per produksie nie. Dit bring ook mee dat alternatiewe borge liewer geld sal belê in produksies op ‘n fees as gevolg van hierdie belangstelling. Dit maak feeste meer gewilde platforms vir kunstenaars om by op te tree as die wisselvallige stedelike teaters wat bykans nooit begroting beskikbaar het nie. Dus sentreer die Afrikaanse teaterbedryf rondom die feeste (Botha 2004). Maar borge is soms ook ‘n bron van frustrasie vir baie teatermakers. Teaterkundige Saartjie Botha (2004) is baie gefrustreerd met die feit dat kuns nie juis gepropageer word in die strate van die feesdorpe nie. “Op elke lamppaal sit ‘n borg. Korporatiewe begrotings vir bemaking stel alle pogings tot reklame van alle feesproduksies in die skadu” (Botha 2004). Wat nog erger is, is dat die strekking van hierdie korporatiewe reklameveldtogte bykans nooit die kunste as tema het nie, maar eerder pogings tot “gevatte en vermaaklike woordspel of vergrype wat grens aan

banaliteit,” meen Botha. Dit was duidelik met my besoek aan Aardklop 2005 in die mediareklameveldtog, waar die hoofstroomkoerant, *Beeld*, slegs 'bril'-georiënteerde slagspreuke op hul plakkate gehad het om die fees se tema “sien deur ander oë” uit te basuin. Nie ‘n enkele plakkaat het ooit nuus van produksies gedra nie.

Die feit dat fondse vir kunstefeeste meestal van borgskappe afkomstig is, skep ook ander probleme. Daar is geen surplusbegroting om te sorg vir die tipe infrastruktuur van konvensionale teaters nie. Dit bring tegniese en logistieke probleme en beperkings mee en as gevolg van die ewige tekort aan geld om al hierdie probleme uit te stryk, is daar ‘n “tipiese kunstefeeste-styl aan die ontstaan,” volgens Botha (2004). Sy beskryf die tendens van ‘n ideale kunstefeestestuk met hoogstens vier akteurs, maar verkieslik twee, feitlik geen stel nie, en dit moet nie langer as 90 (verkieslik 60) minute duur nie. Dis ook verkieslik dat die stuk lig en vermaaklik in aanslag moet wees, hoewel daar enkele uitsonderings bestaan (Botha 2004). Vicky Davis (2004) noem dié tipiese kunstefeesteteater “take-away-teater”. Wat kunstenaars soos sy ongelukkig maak, is dat sy byvoorbeeld van een van die organiseerders op Potchefstroom verneem het dat ‘n spesifieke hoofborg twee keer soveel geld aan *branding* by die fees spandeer het, as wat hulle aan Aardklop geskenk het. Die joernalis Martie Meiring (2004) herinner egter belanghebbendes dat kunstefeeste nie konglomerate is nie. Feesbesture moet jaar na jaar ‘n balanseertoertjie doen “tussen dit wat jou hart wil hê en dit wat jou sak sê.” Omdat Aardklop net vyf dae duur, is dit haas onmoontlik om daarvan te droom om met ‘n nuwe toneelstuk net gelyk te breek” (Robinson 2004). Die werklikheid is dat kunstefeeste op die genade van borgskappe leef. In 2005 is 45% van Aardklop se totale uitgawes deur borgskappe gedek. Aardklop feesbestuurder, Giep van Zyl (*Beeld* 2005a:34) sê hierdie syfers het sy stoutse verwagtinge oortref en dat hy bly is Aardklop ‘n suksesvolle platform in Noord-Wes vir die uitvoerende kunste kan wees. Borgskappe, aan die ander kant, berus weer op die genade van die publiek se getrouheid aan hul handelsmerke (en natuurlik aan die vermoë om nuwe klante te werf). Dan is daar ook ‘n ander knoop: “Borge wil toenemend gesien word as deel van die ontwikkeling van die nuwe demokrasie, en daarom word feitlik elke aansoek om geld voorsien van ‘n ontwikkelingsprogram” (Robinson 2004).



Borgskap is ook die rede waarom die KKNK voortaan as die Absa KKNK bekend sal staan. Die bankgroep het op 30 November 2005 aangekondig dat hulle die Klein Karoo Nasionale Kunstefees vir 'n volgende vyf jaar sal borg en 'n verdere R19,4 miljoen aan die kunstefees sal spandeer/ skenk gedurende hierdie tydperk (Garnett 2005:11). Met hierdie borgskap volg die KKNK dieselfde paadjie as die Grahamstadse Kunstefees in die 80's – 'n borgskap wat baie vrugte vir hierdie fees afgewerp het. David Piedt, voorsitter van die KKNK, voel dié organisasie (met behulp van die groot borgskap) se visie is om die Afrikaanse kunstebedryf op so 'n manier te ontwikkel dat dit 'n selfs breër gehoor lok. Op die KKNK se webwerf sê hy die volgende:

Die Absa KKNK is daartoe verbind om kunste te ondersteun wat 'n waardering, aanmoediging en tentoonstelling is van die eenheid in die verskeidenheid van al die mense in ons mooi land, maar veral in ons gasheer-provinsie, die Wes-Kaap. Laasgenoemde is ideaal geposisioneer om die verbintenis in *!ke : /xarra //ke* (vrylik vertaal as eenheid in verskeidenheid), uit te leef en die Absa KKNK neem met graagte die voortou hiermee (<[www.absakknk.co.za](http://www.absakknk.co.za)>).

In 1984 het Standard Bank die hoofborg van die Grahamstadse kunstefees geword. Hoewel die bank versigtig was om nie oor te neem nie (soos gevrees is dat hulle sou doen), het hulle van 1984 vir die volgende drie jaar R185 000 geborg, met 'n jaarlikse verhogingsklousule van 10%. Die bank het ook die Skolefees, die Nasionale Studente Kunsuitstalling, die Nasionale Fees van Studentedrama, die Winterskool en die Jong Kunstenaars Toekennings onderskryf. Hierdie uitgebreide finansiële verbintenis het die bank invloed en mag oor die kunste gegee wat slegs deur die staat met sy verskeie kunsinstellings geëwenaar kon word. Standard Bank se ondersteuning aan die Grahamstadse fees het ook oor die jare toegeneem en hoewel die bank nie wou bekendmaak hoe groot hulle jaarlikse borgskap teen 1993 was nie, word daar gesê dit was in die omgewing van R2,5 miljoen tot R3 miljoen (Grundy 1993:13). Kosmetiese veranderinge is op inisiatief van die bank deurgevoer, soos die naamverandering van die fees na die Standard Bank Nasionale Kunstefees en die feit dat hul logo by dié van die fees ingewerk moes word. Sekere strukture moes ook ten gunste van die bank

verander word, soos dat verteenwoordigers van Standard Bank op die Grahamstadse uitvoerende en raadgewende rade dien (Grundy 1993:14). As die bank se naam dan ten groot koste met die Fees geassosieer word, was Standard Bank gedetermineer om die Fees en die Bank met transformasie en die 'nuwe' Suid-Afrika te identifiseer (Grundy 1993:14). Op soortgelyke wyse wil Absa nou identifiseer met die getransformeerde Afrikaanse belangegroep. Mens sou dus kon sê 'n goed deurdagte politiese skuif – die KKNK is veronderstel om verteenwoordigend van alle Afrikaanssprekendes te wees, ongeag ras, klas of agtergrond. Absa wil hom dus vereenselwig met hierdie inklusiewe benadering en so bydra tot nasiebou.

### **3.2.3(b) Regeringsbefondsing**

Regeringsbefondsing, wat eens die hoofbron van befondsing vir die kunste was, word nou beskou as 'n alternatiewe bron, dikwels selfs as 'n laaste uitweg. Dit is 'n feit dat die kunste nie bo aan die prioriteitslys van die huidige regering is nie. Maar ongelukkig is meeste teaterbelanghebbendes dit eens dat die kunste in Suid-Afrika nie floreer nie. Volgens Karen Meiring is daar twee voor die hand liggende redes hiervoor: “'n gebrek aan befondsing en die afwesigheid van 'n effektiewe permanente struktuur wat op 'n deurlopende en konstruktiewe manier omsien na die belange van die kunste. Die National Arts Council (NAC) as permanente struktuur voldoen nie aan die vereistes of die verwagtings wat aan die liggaam gestel is nie. Dit het in sy bestaan van sewe jaar reeds 'n rekord van wanbestuur, korrupsie en nepotisme. Te veel dissiplines word onder een dak gegroepeer, met te min befondsing, te veel politiek en te min kundigheid” (Meiring, Karen 2004).

Volgens Martie Meiring is die kunste die afgelope tien jaar skandalig deur die regering bedien, deels uit eie ongeorganiseerdheid. “... die ministerie van kuns, kultuur en wetenskap onder die vorige minister, Ben Ngubane, was 'n tandelose en slapende ou hond. Dit het die onvermoeide aktivisme van Mike van Graan (die naaste aan 'n Zackie Achmat wat die kunste het) gekos om ook deur PANSAT (Performing Arts Network of SA) uiteindelik die parlement te kry om te luister” (Meiring, M. 2004). Meiring beskryf hoe die NAC (National Arts Council) in omstredenheid en futloosheid verval het en

onlangs eers is daar, na baie maande, lewe in die Raad bespeur. En hoewel die Nasionale Lotery (onder die ministerie van handel en nywerheid) 'n opdrag het om geld aan die kunste te gee, gebeur dit op lukrake manier.

Tog lyk dinge nie totaal bleek vir die kunste nie. Karen Meiring noem dat die skep van 'n aparte ministeriële portefeulje vir Kuns en Kultuur, 'n reusetaap in die regte rigting is. Sy glo ook dat Min. Pallo Jordan, 'n minister met 'n hoë profiel, met 'n rede aangewys is en dat dit moontlik daarop kan dui dat die waarde en omvang van kuns en kultuur in 'n groter mate erken word. In Min. Jordan se begrotingsrede aan die begin van 2004, het hy genoem dat net minder as 20 persent van sy begroting aan die uitvoering van die kunste gaan. “Dis 'n lang som om te bepaal hoeveel rand uiteindelik beskikbaar gestel word vir die kunste self, want daar moet ook omgesien word na infrastruktuur, salarisse vir administrateurs en burokratiese prosedures” (Meiring, K. 2004).

Mike van Graan dink egter nie dat dit altyd so wys is om op die regering te steun vir kunsbefondsing nie. Hy wys 'n paar slaggate uit:

Governments aren't in the business of festivals and the arts. They've particular concerns relevant to their constituencies; they must be seen to be implementing government priorities. So, there's a danger that festivals will be panel-beaten to conform to some political imperative that has little to do with the arts and might even work against the arts, but which satisfies the politicians (Van Graan 2004).

Feeste sukkel om te oorleef sonder kommersiële borgskappe, wat weer die gevaar inhou dat groter regeringsbefondsing gaan lei tot feeste wat veilig speel om die politici te behaag en waar kunstenaars ontmoedig word om die status quo uit te daag.

Feesbesture verteenwoordig toenemend hulle borge, waaronder die regering, en dit is in die feesbestuur se belang om die borg gelukkig te hou.

There may, therefore, be overt or unarticulated pressure not to alienate them with troublesome, upsetting theatre. This is probably one of the greatest dangers of government sponsorship: the potential for self-censorship and for victimisation of

those who speak out, thereby ironically compromising the hard-won constitutional right to freedom of creative expression (Van Graan 2004).

Fleishman (2001:93) meen ook dat sekere wetgewing, wat nog uit die Apartheidsdae voortgespruit het, soos die Sensuurwet en die daaropvolgende Film en Publikasiewet, steeds besig is om 'n kommerwekkende effek op die kunste te hê. Vryheid van spraak en kreatiwiteit in verhouding met die breë gemeenskap, kom hier onder die spervuur.

Fleishman haal Baleka Kgotsitsile (adjunkspeaker in die Parlement) aan:

People's pride and dignity cannot be trampled on in the name of freedom of expression. If needs be, legislation must protect our people from degradation that's likely to continue in the name of trying to keep up with some ideals not set by the majority... (Fleishman 2001:93).

Hiermee het Kgotsitsile in 1996 in *The Star* geïmpliseer dat "the culture of rights which is a major feature of the Constitution is indeed something which can and should be legislated against in certain circumstances where the majority of 'our' people ... decide it is okay to do so, because they are 'degraded'" (Fleishman 2001:93). Fleischman deel Van Graan se kommer oor politieke/ regeringsinmenging by die kunste (of dan kunstefeeste).

Daar bly egter 'n duidelike behoefte vir 'n nasionale beleid wat befondsing vir die kunste vanuit die staatskas beplan. Maar in dieselfde asem probeer Martie Meiring om Van Graan se skeptisisme te besweer deur te stipuleer dat daardie befondsing nie voorskriftelik mag wees nie (behalwe vir die aanvaarde vereiste van ontwikkeling) en dus nie mag inmeng met die aard en inhoud van produksies op feeste nie. Ook sal die kunste meer bekwaam bestuur moet word (Meiring, M. 2004).

### **3.2.3(c) Die finansiële invloed van populêre smaak: argumente vir kommersiële teater**

Steve Hofmeyr (2004), vermaaklikheidskunstenaar, skrywer, akteur en televisie-aanbieder, som die situasie in een woord op. Komersiële teater is "broodnodig". Hy en

Davis argumenteer beide dat teater lank nie meer die enigste vermaak op die platteland is nie. Teater het nog nooit so sleg gelyk langs sy kompetisie, die televisie, nie: “die musiekblyspel huil uit sy graf vir gehore soos dié wat *7de Laan* geniet.” TV en rolprente is nou die sterker entiteit in die teatrale evolusie, “omdat teater tegnofobies is en die eksklusiewe speelveld geword het vir nostalgie en kanon” (Hofmeyr 2004).

Mark Fleishman voel reeds in 2001 dat teaters leegloop. Hoewel die inhoud van teaterproduksies volgens hom oor die laaste paar jaar steeds kwessies aanspreek wat relevant is vir Suid-Afrikaanse huishoudings en gemeenskappe, en hoewel die rolverdelings op die verhoog al hoe meer verteenwoordigend geword het, kan dieselfde ongelukkig nie van teatergehere gesê word nie (Fleischman 2001:109). Dis nie maklik om statistiek te bekom wat teaterbywoning aandui nie, maar alle teaterpraktisyns is dit eens dat bywoning by produksies baie laag is en dat daar min of geen groei in bywoning oor die laaste paar jaar was nie. Inteendeel, die gehore wat teater bywoon in konvensionele gevestigde teaterruimtes, word al hoe kleiner (Fleischman 2001:109).

Daar word baie redes aan die hand gedoen vir hierdie verskynsel:

- Baie van die teaters is in die sentrale stadsgebiede en mense reis (veral saans) verkieslik nie meer ver uit hulle nuut ontwikkelde voorstede vir ontspanning nie.
  - Meeste mense probeer dit in elk geval vermy om enigsins in die aand rond te ry, weens ‘n vrees vir misdaad.
  - Inflasie veroorsaak dat mense moontlik minder geld het om aan teater te spandeer.
  - Teaterpryse word duurder, terwyl fliekkaartjies al goedkoper en makliker bekombaar word.
  - Wat Fleishman egter as die belangrikste rede beskou, is dat die samestelling van die teatergehere sedert 1994 nie enige betekenisvolle veranderinge ondergaan het nie. Hy redeneer dat teaters nog nie daarin geslaag het om aantreklike en relevante aktiwiteite vir die meerderheid van die bevolking daar te stel nie.
- Teaters leun te swaar op die wit middelklas wat geskiedkundig gereeld teater toe gegaan het. Deel van hierdie probleem is televisie, (en hier sluit hy by Steve Hofmeyr aan) wat ‘n oneindige hoeveelheid mense kan bereik in die veiligheid

van hul huise. 'n Televisiekykkultuur het ook oral in die townships begin posvat (Fleischman 2001:109). Die vraag ontstaan ook of daar tans nog enige iets gedoen word in terme van gehoorontwikkeling op skool, 'n taak wat vroeër deur die voormalige kunsterade en hulle jeuggeselskappe uitgevoer is (Van Hemert 2004).

Steve Hofmeyr (2004) stel voor dat teater superkommersieel moet word en op lokettreffers moet fokus. Daar is nie meer staatsubsidie of 'n infrastruktuur soos vroeër nie – Suid-Afrikaanse teater sal nou, soos kerke en kulture wêreldwyd, nuwe denkrigtings moet inslaan (Hofmeyr 2004). Die kunstenaarspubliek moet begin verstaan dat feeste komplekse organismes is en beslis nie net oor die kunste gaan nie. Daar is slegs 'n stringetjie belanghebbendes: internasionale en plaaslike skenkers, kommersiële borge, kunstenaars, politici, die publiek, die media, die eienaars van fees-venues, en so meer. Ook al juig ons die feeste se ondersteuning van die kunste toe, is dit belangrik om te verstaan hoe feeste werklik werk en wie al die rolspelers is, wat die beperkinge is, en hoe dit binne die politieke paradigma funksioneer (Van Graan 2004). Van Graan stel voor dat kunstenaars aanvaar dat daar tans drie belangrike elemente meewerk om kunstefeeste te maak gebeur en al drie daardie elemente is ewe belangrik: hulle wat die kuns skep, hulle wat die kunsskeppings ondersteun deur hulpbronne beskikbaar te stel, en hulle wat na die kuns gaan kyk en dit ervaar. En in die proses moet daar plek wees vir handelsmerke en borge se produkte. "The days when we could simply create art and expect support because it was 'the right thing to do' are past: those who provide us with support want something in return" (Van Graan 2004). Ook moet ons nooit die publiek uit die oog verloor nie, sonder hulle het nóg die kunste nóg besigheid enige betekenis.

Dit is dus duidelik dat kunstefeeste, en die op- en uitvoerings wat daar aangebied word, slegs geraamde Gebeurtenisse kan word, wanneer dit genoeg aftrek by die publiek kry. Daarom, in aansluiting by Steve Hofmeyr, is dit belangrik dat kunste geskep word waarby gehore aanklank sal vind, wat bemerkbaar is vir groter getalle feesgangers en waarby borge betrek kan word. Deon Opperman (2004) trek hier een kragtige

towerwoord uit sy hoed: “bemarking”. “As die uitvoerende kunste wil floreer en groei, het dit nie ‘n keuse nie as om die bemarkingsvaardighede, -tegnieke en -navorsing aan te leer en te omhels wat ander industrieë met soveel sukses gebruik in hulle strewe na kompeterende voordeel, wins, groei en onderhoubaarheid” (Opperman 2004). Dit beteken nie dat die kunstenaar geen keuse het nie en in die proses sy/haar boodskap of integriteit moet prysgee nie, beloof Opperman. Inteendeel, dit beteken dat die kunstenaar huiswerk moet gaan doen om uit te vind of (a) dit wat hy/sy wil sê relevant is vir enigiemand anders en (b) hoe om dit te sê dat die teikenmark dit sal wil hoor en daardeur sal transformeer. Opperman (2004) haal Drucker (1954:37) aan, om die noodsaaklikheid van mark-georiënteerde fokus te benadruk: “There is only one valid definition of business purpose: to create a customer ... It is the customer who determines what the business is ...” Om terug te keer tot die sentrale probleemstelling van hierdie hoofstuk: sou Afrikaanse gehore nie aanklank vind by die kunstefeeste in die formaat waarin dit tans aangebied word nie, sou dit ook nie as so ‘n groot geraamde Gebeurtenis beskou kon word nie. Die kunstefeeste is dus ‘n geslaagde en geraamde Gebeurtenis, omdat die publiek bewus is (deur bemarking) van die feesinhoud en tipe – vieringe, en dit hulle goedkeuring wegdra.

### **3.2.3(d) Verdere eksterne elemente: die plaaslike ekonomie**

Dit is opmerklik om te sien hoe die toerisme in Oudtshoorn gegroei het as direkte uitvloeisel van die KKNK. Twee van die grootste inkomstebronne gedurende die kunstefees op Oudtshoorn is kos en akkommodasie. Die fees is ‘n werkskeppingsgeleentheid wat inwoners nie sommer deur hul vingers laat glip nie – dit gebeur trouens net eenmaal ‘n jaar en dit duur net ‘n week lank (Hauptfleisch 2004b). Die finansiële impak is ook nie net sigbaar onder die inwoners nie. Besighede en ander toerisme-instellings baat by die reuse jaarlikse inspuiting en spits hulle ook toe om letterlik miljoene rande se voordeel te trek uit die jaarlikse kunste-pelgrimstog.

‘n Bewys hiervan is die statistiek wat Aardklop se groei aandui: *Beeld* (2005a:34) berig toe Giep van Zyl in 1998 as vryskutfeesdirekteur van die nuwe Aardklop-fees aangestel is, daardie eerste fees oor drie dae gestrek het, met 60 produksies en totale

kaartjieverkope van 15 000. Vyf-en-twintig duisend besoekers het in 1998 by Aardklop aangedoen. In 2004 is 88 500 kaartjies verkoop en 140 000 mense het Aardklop bygewoon. In 2005 was daar 100 produksies wat oor vyf dae geloop het (*Beeld* 28 September 2005:34). Martie Meiring (2004) verduidelik verder dat Aardklop in 2004 op 'n belegging van R11 miljoen net oor die R50 miljoen gegenereer het. Daar word verder bereken dat sowat 46% van die totale begroting aan die program bestee word. Meiring sê dat ongeveer 80% hiervan aan kunstenaars uitbetaal word. "Hierdie syfers wissel geweldig, maar feit is dat die kunstefees self as belegging aansienlike werkverskaffing en derhalwe inkomste bied" (Meiring, M. 2004). In Australië word die jaarlikse uitgawe van meer as \$58 miljoen op sy 152 kunstefeeste as 'n barometer vir die nasie se ekonomiese gesondheid gesien (Martin et al. 2004:94). Kunstefeeste as vertoonvenster vir die kunste het dus 'n nuwe ekonomie ontgin. 'n Bedryf ontstaan waarin "vermaaklikheid, kunstenaarskap, skeppende werk en innoverende denke inderwaarheid beloon en ook ontwikkel word. En hoewel feitlik alle kunstebesture niewinsgewend is, is daar wel bevind dat sommige feeste op aanvanklike belegging aansienlike omset vir die plaaslike bedryf voorsien." (Meiring, M. 2004).

### **3.2.3(e) Politiek en die invloed daarvan op Afrikaanse kunstefeeste**

Fugard is vroeër aangehaal, waar hy dit stel dat elke Gebeurtenis (ook dramatiese en feestelike gebeurtenisse) in Suid-Afrika politieke implikasies het (Grundy 1993:2). In 1990, toe politieke onsekerheid in Suid-Afrika die botoon gevoer het, met die ontbanning van die PAC (Pan African Congress), ANC (African National Congress) en die SACP (South African Communist Party), het professor Peter Larlham, betrokke by die drama departement van die San Diego Staatsuniversiteit in die VSA, deur Suid-Afrika en Zimbabwe getoer om die werk van kontemporêre inheemse toneelskrywers te bestudeer. Mark Fleishman haal (2001:91) Larlham aan, wat van mening was dat die nuutgevonde politieke vryheid van spraak aanleiding gegee het tot "new dynamics in South African culture and art". Volgens Fleishman het Larlham spesifieke neigings en besliste karaktertrekke bespeur, wat in Suid-Afrikaanse teater kop begin uitsteek het. Hy het onder andere die volgende kenmerke uitgelig:

- Dis teater wat kwessies aanspreek met onmiddellike relevansie in Suid-Afrikaanse



gemeenskappe en sonder om die klem te lê op Westerse werke.

- Dis 'n eklektiese, interkulturele teater wat verskeie dramatiseringstyle uit verskillende kulture integreer.
- Daar word teater gemaak, eerder as om van bestaande tekste te werk, dikwels met 'n regisseur-toneelskrywer wat improvisasies organiseer en neerskryf. Die akteur word gesien as 'n rolmaker, eerder as iemand wat bestaande rolle interpreteer.
- Dis akteursteater met baie liederes, dans, musiek en 'n wegstuur van tegniese teater en grootskaalse produksies.
- Hierdie teater dokumenteer die kulturele geskiedenis van die mense, wat dien as heropvoeding na 'n lang periode van afgeforseerde sensuur en verkeerde of halwe inligting (Fleishman 2001:91).

Fleishman (2001:92) stel in sy artikel ondersoek in of Larlham se standpunte steeds waarde het 'n dekade later, teen die draai van die millennium. Om die vraag te kan antwoord, maak Fleishman eers 'n draai by die politieke gebeurtenisse wat die jare 90's gevorm het, sedert Larlham se terugkeer na die VSA.

In November 1994, nadat die eerste demokratiese regering die leiers in Suid-Afrikaanse politiek oorgeneem het, het die Minister van Kuns, Kultuur, Wetenskap en Tegnologie die Arts and Culture Task Group (ACTAG) aangestel. Hierdie taakgroep het bestaan uit kunstenaars, kunste-onderwysers en kulturele administrateurs. Hul taak was om inligting in te win en alle belanghebbende groepe te konsulteer om sodoende 'n nuwe kulturele beleid vir die nuwe regering voor te stel. Na maande van konsulerende konferensies en ander gespreksforums is 'n finale verslag in 1995 aan die regering oorhandig. Hierdie verslag is omskep in 'n Witskrif wat in 1996 gepubliseer is en as raamwerk gedien het waarbinne die regering in die vorm van die Departement van Kuns en Kultuur kon optree. Sedertdien is verskeie geregtelike wetgewing aangaande die kunste in werking gestel, waarvan die National Arts Council Act die relevantste is (Fleishman 2001:92).

Die nuwe beleid het dit in die vooruitsig gestel om die Uitvoerende Kunsterade te herstruktureer deur nuwe, rasinklusiewe rade aan te stel wat 'n ogie oor die transformeringsproses kan hou. Die kunsterade sou ook oor 'n periode van drie jaar afgeskaal word deur geleidelike afname in befondsing. Hiermee wou die regering die geld, wat gespaar is deur die kunsterade se befondsing te sny, aan die National Arts Council gee om aan 'n groter groep teaterpraktisyns beskikbaar te stel. Die NAC sou aansoeke vir befondsing van produksies of werke aanvaar en prosesseer en dan fondse allokeer aan suksesvolle aansoeke van kunstenaars en kulturele instansies en organisasies (Fleishman 2001: 92-93).

Die regering se poging tot 'n gemoedelike atmosfeer waarbinne die kunste kon floreer, het ongelukkig, volgens Fleishman (2001:93), 'n paar groot strukturele probleme opgelewer, wat die suksesvolle implementasie van die nuwe beleid gekniehalter het. Die regeringsbesluit om die kunsterade se infrastruktuur en burokratiese personeel steeds te finansier, het onder andere veroorsaak dat minder geld aan kunstenaars beskikbaar was. So kon die NAC van die begin af nie werklik daarin slaag om nuwe, innoverende werke/produksies te befonds en op die been te bring nie.

Ten spyte van, of dalk juis as gevolg van, al die politieke verwickelinge in die dekade van 1990 tot 2000, kon Fleishman steeds bevestig dat die teaterneigings wat Larlham geïdentifiseer het, met die draai van die eeu en daarna nog aktueel was. Fleishman se bevinding is gebaseer op sy analise van die kunstefeesteprogram op die Grahamstadse Nasionale Kunstefees van 1995 tot 1998. Van die 48 produksies op die hooffees, was 28 Suid-Afrikaanse tekste en 4 was tekste wat verwerk is om aan te pas by Suid-Afrikaanse omstandighede. 5 produksies het van oorsee na die fees gekom. Slegs 12 produksies wat deur Suid-Afrikaanse kunstenaars op die planke gebring is, was van ander oorsprong as hul vaderland. Die aantal nuwe werke by die Grahamstadse Kunstefees oor hierdie tydperk lyk ten minste op die oppervlak indrukwekkend. Fleishman herken verskeie neigings wat Larlham opgemerk het, soos die klem op plaaslike inhoud, die gewildheid van nuwe tekste skryf en opvoer, 'n interkulturele fokus en 'n mengsel van opvoeringstyle binne een produksie. Wanneer feeste soos die KKNK

ook in ag geneem word, “it indicates that South African theatre is alive and kicking”, die politiek ten spyt (Fleishman 2001:94).

### **3.2.4. Fees as “Eventification” van 'n kultuur**

#### **3.2.4(a) 'n Ware Afrikaanse Gebeurtenis**

‘n Spesifieke tyd en plek kan ‘n fees in ‘n Gebeurtenis van sosio-kulturele, sosio-politiese en sosio-ekonomiese belang verander, soos hierbo bespreek. Sommige feeste het ook ‘n bykomstige funksie deurdat hulle nie net teatrale gebeurtenisse “Eventify” nie, maar die aard van ‘n spesifieke fees kan op sigself ook iets beteken. Die fees as ‘n Kulturele “Event” omskep elemente en kwessies van ‘n spesifieke gemeenskap in ‘n Gebeurtenis.

Feeste self word ‘n uitdrukking van opinies en sekere feeste kan gesien word as platforms waar spesifieke gebeurtenisse of ideologieë en idees gevier word (Hauptfleisch 2004a:293-294). Ook Martin et al. (2004:109) ondersteun hierdie uitgangspunt: “In this light the festival can be seen for what it is: a true and contemporary expression of a particular culture”.

‘n Voorbeeld van ‘n fees wat 'n ware en kontemporêre uitdrukking van 'n spesifieke kultuur is, is die Klein Karoo Nasionale Kunstefees. Hauptfleisch (2004b) verduidelik ‘n reeks geskakelde Afrikaanse feeste het ontstaan tydens die nuwe taalstryd in die 1990's, soos die KKNK, Aardklop en die Afrikaanse Woordfees. Die oorspronklike dryfkrag agter die feeste was om die kulturele erfenis van die Afrikaanssprekende te vier, te vestig, te bemagtig en te onderhou in die lig daarvan dat Afrikaans se status as een van twee amptelike tale afgeneem het tot een van nege in ‘n nuwe demokratiese bestel. Daar was ‘n groot bedreiging van moontlike Amerikanisasie, Anglisasie en Afrikanisasie. Die feeste was (en is steeds) ‘n groot faktor in die skepping, vertoon en “Eventifying”-proses van Afrikaanse dramas en die skepping van ‘n nuwe uitgebreide kanon van Afrikaanse skryfkuns. Die feeste op sigself is egter gebeurtenisse wat daarop uit is om die Afrikaanse kultuur in al sy uiteenlopendheid te vier (Hauptfleisch 2004b).

Dit is 'n fees-as-teatrale-gebeurtenis wat 'n sekere visie van Afrikaans en Afrikanerskap en kultuur in die publiek uitdruk, vertoon en kommunikeer. As 'n gebeurtenis is dit kompleks en omvattend, maar as enkelgebeurtenis is dit daar om die Afrikaanse kultuur te raam en te vertoon in 'n spesifieke vorm en manier – nie altyd vlyend nie, maar sekerlik dinamies en interessant. “For the time being it would seem that the new Southern African socio-cultural context is being seen as a challenge to be confronted and even embraced, and that it is being ‘Eventified’ by a range of festivals” (Hauptfleisch 2004a:297).

Hauptfleisch het bewys gelever dat ook Afrikaanse kunstefeeste lewensgebeurtenisse is wat maklik in 'n raam geplaas kan word en 'n draaiboek-gebeurtenis op sy eie kan word: “Die kunstefeeste is teatrale gebeurtenisse op sigself, omdat die feesgangers bewus geword het van die latente “*Eventness*” van die gebeurtenis. Dit word in 'n dramatiese raam geplaas deur die media en soms kan daar na die kunstefees gekyk word asof dit 'n teks het van sy eie” (Hauptfleisch 2004a:283-284). Feesdebatte wat in koerante woen, is 'n voorbeeld hiervan. Dink aan die gesprekke wat destyds se *Boetman is die bliksem in* ontketen het, of die kontroversie wat weke aaneen geheers het oor sommige toneelstukke (met regie deur Marthinus Basson), soos Breytenbach se *Boklied* en *Die toneelstuk* (sien hoofstuk 5) of *Maria de Buenos Aires* (Burger 2004a:8).

Hauptfleisch (2004b) het na die 2004-KKNK gegaan met die idee om navorsing te doen. “I had taken along a video-camera, hoping to film the streets, tents, public ‘Events’ and so on of a representative festival, to use as resource material for teaching a course on festivals.” Hy was op soek na dinge om te verfilm, en die kamera het hom gehelp om sekere gebeurtenisse te raam. So het Hauptfleisch baie dinge gesien waarna hy nie voorheen gekyk het nie, soos snaakse straatkunstenaars, mooi feesgangers, interessante uitsigte, maar ook bedelaars, straatkinders, en hoopvolle maar gedoemde besighede. Hy het dit in swart en wit geskiet, en mense het hom verseker dat dit 'n “dramatiese” en “dokumentêre” karakter aan die film gaan gee. Maar helaas, “the problem of course is that these are precisely attributes a festival does not have – it is

not black and white, nor is it 'dramatic' in itself. If it is anything, it is colourful (or not) and endlessly confusing. Particularly in this country, if you think about it" (Hauptfleisch 2004b).

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat die kunstefees waarlik 'n Bakhtiniaanse skouspel sonder voetligte is, wat gesien kan word as 'n vorm van lewensteater. Hierdie teatrale lewensteater kan nie sonder konteks bestaan nie. Soos kontekstuele prosesse en invloede verander, verander die inhoud van die feeste. Wat wel duidelik is, is dat Afrikaanse kunstefeeste ontstaan het weens 'n kulturele behoefte van 'n spesifieke groep mense wat deur hierdie feesviering hulle identiteit bevestig. Die kunstefees word 'n kulturele gebeurtenis wat groepe mense behorende tot die Afrikaanse kultuur saamsnoer. Die Afrikaanse kunstefees is 'n baie goeie voorbeeld van iets wat inherent 'n kulturele gebeurtenis is. Alles wat die Afrikaanse samelewing raak, is hier ter sprake – van modes, neigings en nuwighede, musiektendense, toneeltemas en letterkunde, tot ernstige debatte oor die Afrikaanse kultuur en denkwyses (soos die kuns vs. vermaak-debat). Omdat die Afrikaanse feeste ook uit kulturele nood gebore is, sal dit altyd 'n kulturele "Event" bly: of dit nou 'n basaar, laertrekkery of kunstefees genoem word.

Cremona (2004: 86) waarsku teen voorskriftelikheid van diegene wat die fees in 'n sekere rigting wil sien groei. Die fees het 'n lewe van sy eie en moet toegelaat word om uiting daaraan te gee. Hulle wat so ongelukkig is oor die feesgangers wat feesvier in die volle krag van die woord en die kunste nie ondersteun nie, moet versigtig wees om nie die populêre volkskultuur te wil onderdruk nie. Die Afrikaanse kunstefeeste is die enigste plek waar hierdie populêrere volkskultuur in al sy glorie uitdrukking kry.

Ongelukkig het hierdie viering van 'n kultuur ook negatiewe konnotasies.

Afrikanerfeesgangers word beskuldig dat hulle die kunstefeeste as 'n verskoning vir laertrek gebruik en rassiespanning kom gereeld voor.

### **3.2.4(b) Is hierdie 'Eventification' van die Afrikaanse kultuur 'n ander benaming vir laertrek?**

Jaar na jaar, sedert die ontstaan van die KKNK meer as 'n dekade gelede, word die vraag gevra of die fees nie net 'n verskoning is vir 'n Afrikaner volksametrete nie. Kunstefeeste word dikwels daarvan beskuldig dat hulle politieke agendas het en rasse-uitsluiting wil bewerkstelling.

Maurice Podbrey vra in die *Insig* van Mei 1998: “Sal die spanning tussen die Afrikaner en die Afrikaanstalige fees uitbars of sal die kragte wat na vore kom, artistiek en politiek geakkommodeer kan word?” (Podbrey 1998:26). In die jare wat hierdie vraag vooraf gegaan en gevolg het, sou daar menige verskillende reaksies wees, wat 'n ongekompliseerde antwoord dalk nie moontlik maak nie.

Van Graan is van mening dat kunstefeeste oor die algemeen daargestel is om breër politieke en/of kulturele doelstellings na te streef en die kunste het hieruit voordeel getrek:

The Afrikaans-language festivals demonstrated concern on the part of Afrikaans speakers that their language and culture would be under threat in the "New South Africa". At least initially they were cultural laagers where the language, values and broader culture of Afrikaans speakers could be celebrated and affirmed (Van Graan 2004).

So, na die val van apartheid het feeste ontstaan wat etniese identiteit en kultuur wou bevestig, wat Van Graan (2004) ironies vind, maar terselfdetyd verstaanbaar: “some communities sought to rediscover and redefine themselves, while others attempted to carve out a cultural space in a country where they were now a political minority”. Daar is geldigheid in Van Graan se interpretasie van die ontstaansredes en politiek rondom veral Afrikaanse feeste. Die media het oor die afgelope dekade of wat kort-kort verwys na die Afrikaanse feesganger se “laertrek-mentaliteit”, veral by die KKNK. Soos Gaerin Hauptfleisch en Francois Toerien (1996:103) sê: dis 'n kwessie wat altyd maar weer kop uitsteek, al is dit om dit te besweer.

In 1997 verskyn daar weer 'n artikel in die *SATJ* wat twee standpunte oor die sogenaamde laertrekkery inneem. Johan van Zyl haal Dror Eyal aan wat “feesgangers tot laertrekkers reduceer en die fees beskuldig van 'n uitsluitlike doel om die wit Afrikanernasie se kultuur te bewaar” aan die een kant, maar voel self aan die ander kant dat Eyal se uitlatings eensydige veralgemenings is. Van Zyl het Gabriël Botma in sy opinie ondersteun dat Afrikaans tree vir tree besig is om haarself los te wikkel en nuwe grense oor te steek, “selfs al besef heelwat mense blykbaar nie die konsekwensies daarvan nie (Van Zyl 1997: 225).

Uiteenlopende opinies oor die laertrek-debat het steeds bly woed. In April 1999 het *Insig* berig dat sommige kunstenaars voel hulle word verplig om aan 'n Afrikaner-ideologie deel te neem op die fees, wanneer hulle eerder tot 'n Suid-Afrikaanse gemeenskap wil behoort. Kunstenaars Mark Coetzee en Lize Hugo was van mening dat diegene wat deelneem aan die KKNK herhaaldelik in skisofreniese situasies geplaas is. Aan die een kant is kunstenaars gretig om kuns te maak en te vertoon en deel te wees van 'n fees van die kunste, maar aan die ander kant voel hulle ongemaklik omdat hulle deelname 'n ideologie bevorder wat hulle nie ondersteun nie. “Die poging van die KKNK om, onder die vaandel van kultuur 'n etnies-politieke agenda te probeer bevorder, en die skep van 'n voorskriftelike Afrikaner-identiteit is teenstrydig met die strewe van die kunstenaars vir 'n pluralistiese Suid-Afrikaanse identiteit” (*Insig* 1999:28).

Tot onlangs kon die KKNK nie heeltemal ontslae raak van die laertrek-stigma onder ander Suid-Afrikaners nie. Akteur Mncedisi Baldwin Shabangu (2004) het die volgende oor die KKNK op Litnet se Teaterindaba te sê gehad: “But then comes the issue of the Klein Karoo Nasionale Kunstefees. It's a simple story, theirs: an Afrikaner festival for the benefit of the Afrikaner. If Afrikaners are of national importance and interest then theirs might be a national festival, but if they're not, it's another story.” Hy het in 2004 na die Klein Karoo fees toe gegaan met 'n Engelse toneelstuk getiteld *Tshepang*, en sy werk is nie goed bygewoon nie. Ten spyte daarvan het hy die Beste Akteur-prys gewen en die toekenning in Siswati ontvang. “[A]nd they [feesgangers] were offended because they

didn't understand what I said. Funnily enough, I wasn't offended for not understanding Afrikaans" (Shabangu 2004).

Maar dan was daar ook verslae oor die positiewe integrasie by Afrikaanse feeste, die multitalige kruisbestuiwing en samewerking oor etniese grense. Pieter Fourie, voormalige feesdirekteur van die KKNK, het die fees reeds in 1996 beskryf as een van "kruisbestuiwing en versoening. Die fees het geen belangegroep nie, dit gaan net oor die kunste en oor die taal" (Hauptfleisch & Toerien 1996:103). En in 1999 berig Kobus Rossouw in die *SATJ* dat dié kunstefees, wat op die oog af elitisties of eksklusief voorgekom het, "became instead a spontaneous and even multilingual celebration of a language and of a people by all who have come into contact with its riches – its users, its devotees and its contemporaries" (Rossouw 1999:175). In dieselfde artikel maan Rossouw egter dat verdere debat nodig is om 'n breër spektrum van Afrikaanssprekende, nie-Afrikaanssprekende en nie-Afrikaner kulturele groepe by die fees te kry, as die fees wil seker maak dat dit in die toekoms sal groei en kultureel oor grense ontwikkel. "The fact, however, remains that this Oudtshoornbased Arts Festival is going from strength to strength, truly fulfilling some of its fondest aims" (Rossouw 1999:178)

Soos die jare aanstap lyk die berigte aangaande etniese integrasie steeds meer positief. Eben Cruywagen vertel in 2002 hoe opgewonde hy was om die groeiende aantal tale by die KKNK te hoor daardie jaar. Tale wat oral gepraat word – in restaurante, kroeë en op straat. "Apart from the inevitable English, I heard Dutch, German, isiXhosa and one other language totally foreign to my ears. (Maybe intoxicated Afrikaans...?!) Very exciting. Very promising indeed" (Cruywagen 2002:191). Miskien is Mike van Graan reg as hy sê dat die kunste [en by implikasie kunstefeeste] maar slegs toevallig is in die groter politieke doelstelling om eenheid aan te moedig (Van Graan 2004).

Dramadosent en akteur Petrus du Preez (2005 – Addendum E) is positief dat daar 'n plek is vir Afrikaanse kunstefeeste – hy meen die KKNK en Aardklop se groei bewys dit.



“Praat Afrikaans, speel Afrikaans, doen in Afrikaans.” Maar hy wys ook daarop dat nie een van dié twee groot Afrikaanse feeste uitsluitlik Afrikaans is nie. En dit keur hy goed. Ook nie een van dié feeste is uitsluitlik wit nie. “Dis goed so. Ons jong klomp (ek is nog jonger as 30) het nie probleme met Afrikaans en die politieke bagasie wat saamgesleep word met die taal nie.” Hy spreek wel sy kommer uit oor 'n ouer generasie Afrikaner wat terughunker na die verlede. Dis hulle wat “keer op keer die pot roer, maar neuk nog so voort en dan gaan ons probleme kry en dis nie wat die taal nou nodig het nie, nog 'n straal in die pot...” Terselfertyd meen hy egter dat die publiek nugter moet wees oor iets soos swart verteenwoordiging op Afrikaanse feeste. “As die primêre taal van 'n fees Afrikaans is, is dit logies dat daar minder swart verteenwoordiging by 'n fees sal wees. Dit het niks met rassisme uit te waai nie. 'n Fees wat oorwegend Xhosa is, gaan ook mos minder wit verteenwoordiging hê ... En dan ook sommer oor kulturele- en taalvermenging in produksies: As die prouksie of konsep daarvoor vra, word dit gedoen. Moenie dit net doen omdat dit 'reg' is nie. As jy dit doen, lewer tog net sinvolle kommentaar. Die ras-knuppel is al stomp” (Du Preez 2005).

### **3.2.4(c) Rassespanning en bruin/swart verteenwoordiging op Afrikaanse feeste**

Du Preez mag dalk voel dat die rasseknuppel stomp is, maar verskeie ander rolspelers verskil. Anderskleurige verteenwoordiging by Afrikaanse feeste bly 'n teer punt vir baie en is al vanaf die eerste fees 'n netelige kwessie.

Toe Breyten Breytenbach in 1996 gekla het dat daar gans te min anderskleuriges by die KKNK is, het Cas van Rensburg hom gelyk gegee, maar ook teruggekap deur te sê dat hulle algaande sal kom sodra hulle regtig welkom is, wanneer hulle uitvind dat dit nie alweer die Afrikaner is wat laer trek nie. Dit sou egter net kon gebeur as die boodskap duidelik genoeg aan anderskleuriges deurgegee word. En daarvoor was dit noodsaaklik dat die fees onafhanklik bly. “Laat die Genootskap van Gewone Afrikaners nou hulle eie ding doen, al loop hulle ook kaal en sê fok” (Van Rensburg 1996:27). Van Rensburg se woorde was 'n wens vir bevryding, 'n wens om die fees en die taal oop te gooi vir blootstelling en interaksie deur alle Suid-Afrikaners. Maar toe gebeur die skokkende

insident met die volgende fees wat hoop vir vreedsame rasse-integrasie by 'n fees soos die KKNK vir 'n wyle teruggesit het.

*Kaktus op die Vlaktes*, 'n musiekgebeurtenis by die KKNK wat juis geskep is om die land se diversiteit te vier en reflekteer, het die oorsaak van groot kontroversie geword – die gewraakte bierblikgooiery-insident. Die groot moeder van Suid-Afrikaanse jazz, Miriam Makeba en ander kunstenaars (soos Amanda Strydom) is deur 'n groepie onbeheerbare wit individue met bierblikke gegooi toe hulle op die verhoog verskyn het vir hulle optrede. Johan van Zyl (1997:220) wonder of dit met die alkoholmisbruik, die gebrekkige sekuriteit en die formaat van Kaktus te doen het. In sy artikel verwys hy na die *Mail & Gaurdian* van 4 April 1997, wat gesê het dat dit onmoontlik was om die gebeurtenis as die werk van agt onverantwoordelike, onverdraagsame individue sonder politieke motiewe af te maak (soos die feesorganiseerders die publiek wou laat glo). In die redaksionele kommentaar glo hulle egter dat die fees wel die “nuwe Afrikaner” onder 'n soeklig geplaas het, aangesien 'n sogenaamde “nuwe generasie Afrikaner aktiviste (wat dié soort gedrag veroordeel) genoodsaak is om hulself openlik te distansieer.” Uit hierdie hoek beskou, dui dit op die “onontbeerlike rol wat feeste soos die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in die toekoms van kuns en kultuur in Suid-Afrika te speel het” (Van Zyl 1997:220). Van Zyl merk ook op dat Dror Eyal in 'n artikel getiteld “Beer cans and boer wars” vra waarom die Afrikaanse kultuur by die fees so wit (en dus beperk) is. Waar was die bruin gemeenskap - tydens die fees en die bierblik-insident? Daarop erken Van Zyl (1997:220) dat dit kortsigtig sou wees om te ontken dat die fees nog soms te eksklusief is om al die Afrikaanse gemeenskappe te akkommodeer.

Volgens skrywer en kritikus Quintus van Rensburg (2002) is die onverdraagsaamheid nie noodwendig van gehore teenoor ander rasse nie (hy meen daar was 'n groot verdraagsaamheid onder die massa in 2002). Hy vind die onverdraagsaamheid dikwels by die feeskomitee teenoor ander vorme van kuns en kultuur wat in Afrikaans uitdrukking kry. “Afrikaans is byvoorbeeld 'n beduidende invloed in die straatkultuur van townships en die gepaardgaande musiekvorme, maar die feit word nog botweg geïgnoreer deur die KMK (Karen Meiring en kie). Daar word smalend verwys na die

spierwit massa om die fees te kritiseer, omdat dit nog 'n ent weg is van inklusief wees. Praat met die KMK, mense” (Van Rensburg 2002).

Met die volgende KKNK in 2003 maak Van Rensburg (2003) weer 'n bydrae op die Roekeloos-webblad oor inklusiwiteit:

'n Saak kan wel gemaak word teen die wit isolasie wat mens op die fees teëkom. Die organiseerders sal naïef wees as hulle dink ons kan bly fees hou met ons taal sonder om die ander minderheidstale in die land te betrek. Daar is ook nog steeds 'n gruwelike miskenning van die gebruik van Afrikaans in hierdie tale.

Hy kritiseer ook die pers dat hulle holruggeryde rasse-begrippe gebruik, wat nie tred hou met vordering wat daar by feeste gemaak word nie.

Nasionale Pers moet dit dalk oorweeg om al die skrywers van *Krit* op 'n oriënteringskursus te stuur voor die fees. Ek koop gulsig my *Krit* elke oggend, maar dit is net te erg dat die stories jaar na jaar gryp na ou gedane begrippe. Melkwit, leliewit, boerebazaar, Boerassic Park is al meermale gebruik en ons word lankal nie meer geraak deur die teenwoordigheid van regse elemente nie (Van Rensburg 2003).

Van Rensburg is ook nie bang om in dieselfde artikel ander polities heilige koeie uit die sloot te haal nie. Hy laat hom uit oor die debat oor die bruin bydrae tot die fees en sommige bruin kunstenaars se bevraagtekening van vergoeding.

Ek het ongelukkig geen simpatie met bruin akteurs wat kla oor die min geld nie. Dit is nie maklik om 'n akteur te wees nie, mense. Suid-Afrika se beste aktrise (ja, dis my mening), Antoinette Kellerman, kan nie bekostig om in Stellenbosch in 'n gastehuis te bly as sy daar in 'n produksie speel nie en moet elke dag van Melkbosstrand ry (Van Rensburg 2003).

Maar bruin kunstenaars sal hulle nie sommer so met wit kunstenaars laat vergelyk nie. Skrywer Clinton V du Plessis (2004) erken dat meeste kunstenaars swaarkry, maar wil nie bes gee nie: “die meeste wit kunstenaars het steeds 'n formele (of informele)

ondersteuningsraamwerk wat in stand gehou word deur diegene wat die besluite op die regte plekke neem. Kyk maar na kykNET se rol in dié verband”. Hy vertel hoe hy onlangs 'n e-pos gesien het, waarin bruin dramaturg Anthony Wilson probeer om sy frustrasie te verwoord oor die feit dat hy op Vredendal “sy stert afsukkel om 'n borg te kry vir 'n paar bierkratte om 'n stel mee te bou! En al waaroor die meeste witterige kritici en kunstenaars hul moer kan strip is backtracks, bier en boepense, braai en naai, koek, tee en tert, Anton en Steve, Koos en Kurt (en Jurie). Afrikaans is meer as dit, maar wil die media dit werklik meer as net dit maak? Ek wil amper soos daardie berugte feestelike T-hemde uitroep: Tel vir 'n slag jou fokken seëninge of hou jou bek!” (Du Plessis, 2004).

Soos wat Du Plessis oor die Afrikaanse taal voel – dat sy voorsate gehelp het om daaraan te bou, maar dat hulle of hyself nooit toegelaat is om dit hul eie te maak nie – so voel hy ook oor die feeste: “Tensy Afrikaanse kunstenaars en ander rolspelers (borge ingesluit) daadwerklik begin om hul vaardighede te deel met die niebleek medetaalsprekers is hulle besig om hulleself in die voet te skiet.” Du Plessis sê dit is nie sinvol om bruin teatermakers op 'n kosmetiese manier te betrek nie. Hy meen daar moet gepraat word oor maniere waarop strukture verander kan word dat jare se kundigheid nie by die deur uitgegooi hoef te word nie, maar dat dié met talent gehelp sal word om 'n voet in die deur te kry.

Kunstefeeste (en dan veral Afrikaanse kunstefeeste) het enorme potensiaal om te kan dien as die teelaarde vir die aankweek van onderlinge verdraagsaamheid - 'n kans vir Afrikaans om te bewys dat sy ekonomies bevoorregte gesig lankal nie meer net Wit is nie. Te veel van ons staan buite en pleit... Ons wil ook binnekom - maak in Godsnaam oop die deur (Du Plessis 2004).

### **3.2.4(d) En ná die uitspattigheid, wat word van die kunstenaars?**

Laertrekkery en rassespansing is nie die enigste kritiek teen die Groot Afrikaanse Gebeurtenis nie. Baie kunstenaars, soos akteurs en dramadosente Floyd de Vaal (2005, Addendum F) en Petrus de Preez (2005, Addendum E), vaar uit teen die

“basaarkenmerke’ van die feeste. Die feesverskynsel het ‘n sneeubaleffek gehad wat veroorsaak het dat ‘n fees soos die KKNK uit sy nate bars, maar dat kos en drank gewilder geword het as die belangstelling in teater, wat nie na wense en teen dieselfde tempo gegroei het nie. Daar sirkuleer baie geld op die kunstefeeste, maar tog kla iemand soos Franz Marx dat daar na tien jaar van feeste steeds nie ‘n spieël is waarin kunstenaars hulle gesigte kan sien nie. Hy beskou dit as ‘n groot misbruik van kunstenaars en noem dit “die dood in die pot vir Afrikaanse teatermakers” (Davis 2004).

Davis (2004) meen die teaters in stede bied feitlik geen heenkome meer vir teatermakers nie en daarom het feeste die kunstenaars se enigste platform geword. Kunstenaars moet hulle tasse van fees na fees pak, en skep gehaas nuwe tekste vir keuring, om jaarliks met die “basaar” mee te ding en miskien net-net ‘n bestaan uit kaartjie-inkomste te maak. Dit bring ook ander gevolge, soos die feit dat kunstenaars van fees tot fees met ‘n bakkievrag vol dekor moet trek – dekor moet goedkoop en maklik vervoerbaar wees. Dit moet min plek opneem. Suid-Afrikaanse stelling word gekenmerk deur hulle eenvoud – dit moet binne ‘n uur by ‘n *venue* in en uit, anders oorvleuel dit met ‘n ander produksie wat ook net ‘n uur het om hom tydelik tuis te maak. Akteurs word dikwels onder druk geplaas om binne enkele weke ‘n produksie aanmekaar te slaan. Drie maande repetisietyd is ‘n vergange luukse, “want in daardie tyd moes aansoeke vir die volgende fees al in wees. Die teater kry nie tyd of kans om te eksperimenteer nie” (Davis 2004)

Die kunstenaars se klagtes oor infrastruktuur, die rondreisende aard wat Afrikaanse toneel in Suid-Afrika aangeneem het en die ander ongeriewe waarmee hulle te kampe het, herinner baie aan die beginjare van Afrikaanse beroepstoneel in Suid-Afrika, soos Danie Botha in sy *Voetligte en Applous* (2006) uiteensit. Hy haal byvoorbeeld W.J. Pienaar aan wat op 10 Julie 1925 in *Ons Vaderland* kla: “Waarom kan die gehoor dan asseblief tog nie op tyd daar wees en tot rus kom nie?” (Botha 2006:35). In *De Volkstem* skryf Gustav Preller op 9 Julie 1925: “Die Stadsaal maak vireers nie ‘n prettige indruk nie; koud, met kille planke stoeltjies, benoud teen mekaar geskuif, slegte akoustiek, “unheimisch” oor die algemeen” (Botha 2006:36). Swak bywoning, wat

meeste kontemporêre kunstenaars so dwars in die krop steek, was ook van meet af 'n probleem. In Januarie 1926 verskyn daar 'n brief in *Die Burger* deur F. Viljoen: “Dit het my pynlik opgeval hoe min mense daardie aand in die gebou was, en ek kon nie help om weemoedig te voel oor die swak ondersteuning wat die Afrikaanse toneelkuns die aand in die hoofstad geniet het nie” (Botha 2006:42). Die opsomming agterop *Voetligte en Applous* beskryf die inhoud van die boek as volg: “Dis 'n onderhoudende verhaal, vol vermaaklike staaltjies oor saamgeflanse verhoë en dowwe voetligte, geleende rekwisiete ... Dis by tye 'n verhaal van ontbering en swaarkry, maar dis ook die verhaal van oomblikke van glorie, van hulde en applous.” Klink dit nie baie na die prentjie wat Davis van die huidige stand van Afrikaanse toneel skets nie?

Hauptfleisch (2004b) meen ‘n kunstefees is so ‘n komplekse gebeurtenis, met soveel sosio-politieke invloede dat dit net ‘n bonus is dat daar ook kuns na vore kom, kunsgebeurtenisse plaasvind en gesprekke oor die kuns gevoer word. Soms is hierdie bonus groot en verrassend aangenaam, maar teaterbetrokkenes moet nooit die fout maak om te dink dat mens die kunsaard van ‘n kunstefees kan beheer, stuur of bestuur nie.

“Al wat ons en die besture van die tientalle feeste (met hul borge, kunskabinette, raadgewers en dies meer) eintlik kan doen, is om die geleentheid om te speel daar te stel, met ‘n speelruimte, ‘n paar spelers en ‘n gehoor – enige beskikbare gehoor ... Klink ook maar baie na ‘n beskrywing van die aard en geskiedenis van die teater oor die eeue, nie waar nie?” (Hauptfleisch 2004b). Hauptfleisch is moontlik effe sinies wanneer hy kunsgebeurtenisse by 'n kunstefees as 'n bonus beskou. Daarsonder sou die feeste tog geen bestaansreg gehad het nie. Om ook te veralgemeen deur te sê dat teater oor die eeue heen eintlik net toevallig gebeur het voor “enige beskikbare gehoor”, is ook nie 'n akkurate, objektiewe opmerking nie. Die feit dat hy so skepties is oor die bestuur van kunstefeeste en hul inhoud, dui egter baie duidelik op die komplekse aard van hierdie Gebeurtenisse, wat so 'n belangrike rol in die Afrikaanse kultuur ingeneem het.

Voorts word daar gekyk na die ontstaan van Westerse Kunstefeeste om vas te stel of die verskynsels by die Afrikaanse feesGebeurtenis uniek is, en indien nie, of dit teruggetrek kan word na die vroegste vorm van hierdie tipe geraamde “Event”.

### **3.3. MET DANK AAN DIE DRUIF: DIONISOS EN DIE AFRIKAANSE FEESGELEENTHEID**

#### **3.3.1 ‘n Fees vir die god van die wingerd: nie-amptelike volksgedrag by antieke Griekse 'toneelfeeste'.**

Om Afrikaanse kunstefeeste binne die konteks van die ontstaansgeskiedenis van Westerse kunstefeeste te plaas en om te bepaal of Afrikaanse kunstefeeste ook hulle wortels in dié eerste sogenaamde kunstefeeste het, word hierdie afdeling gewy aan die antieke Griekse Dionisos-fees. Daar word gekyk na geskiedkundige navorsing op die Dionisos-feeste as geraamde Gebeurtenisse met die Bakhtiniaanse kenmerke van verandering, hernuwing en werdergeboorte.

Feeste van klassieke Griekeland word tipies gesien as die geboorte van Westerse teatertradisie en word steeds beskou as dié groot antieke teater-Gebeurtenisse (Csapo & Slater 1995). Die Dionisiese feeste van Athene wat in die vyfde eeu v.C. ontstaan het, het onder andere bestaan uit verskeie vieringe ter ere van Dionisos, die God van wyn en vrugbaarheid.

#### **3.3.1(a) Ontstaan van Griekse teater en die eerste Griekse teatergildes of teatergeselskappe**

Fragmente van ‘n inskripsie bekend as die *Fasti*, gevind in Athene, het die verrassende inligting bevat dat dramas nooit tragedies of komedies genoem is nie, maar *komoí*. ‘n *Komos* is gewoonlik ‘n beskonke prosesie van jong mans nadat hulle by ‘n drinkparty was. Aristoteles het in sy werk *Poetics* die woord *komos* geneem as die stam van die woord kom-edie of “*komos*-sang”. Dit blyk dus die oorsprong van komedie te wees, maar komos kan ook vir tragedie gebruik word, aangesien daar altyd ‘n koorprosesie

by die vroeëre tragedies was ter ere van die god van wyn, volgens Csapo & Slater (1995:89).

*Komasts* is die woord wat die vroegste Griekse dansers beskryf wat op antieke Griekse vase aangebring is, vanaf 630 v.C. Die eerste *komasts* verskyn alleen en sonder konteks op die vase, maar kort hierna is groepe wat 'n behoorlike *komos* gevorm het op die vase gevind. Hulle is veral lief daarvoor om 'n groot wynvat te dans en daar is dikwels ook 'n fluitspeler saam met die groep. Slegs 'n klein hoeveelheid vase voor 540 v.C. wys dat die *komasts* by enige werklike dramatiese gebeurtenis betrokke was. Maar teen 540 v.C. het die *komast*-dansers heeltemal van die vase af verdwyn toe die Dionisiese temas baie sterker geword het en toneelspel by die Dionisosfeeste werklik 'n aanvang geneem het. Dit lyk of *komoï* soos hierdie die oorsprong was van die vroegste komiese kore (Csapo & Slater 1995:89-93).

Dit is dus hoe die Griekse en so ook Westerse teater sy ontstaan gehad het. Daarna het optredes deur groepe en kore en individuele akteurs soos Thespis (wat glo die heel eerste akteur was wat homself van die koor losgemaak het) gevolg (Csapo & Slater 1995:239).

Van die eerste informele toneelgeselskappe, die Kunstenaars van Dionisos, het vir die eerste keer as identifiseerbare groep (maar nog nie georganiseerd nie) teen 330 v.C. verskyn. Hulle het in Grieks as *technitai* bekend gestaan – hulle wat 'n vaardigheid (*technē*) beoefen. Soms is na hulle verwys as *technitai* van Dionisos en teen die tweede eeu v.C. is dit hoe hulle amptelik bekend gestaan het. Hulle het hulself 'n gilde genoem. Dis onduidelik hoe die gilde gevorm is, maar daar kan met sekerheid gesê word dat dit verbind was aan die organisasie van feeste – nie net feeste in Athene nie en ook nie net toneelfeeste nie, maar enige verhoogkompetisies met drama as die mees komplekse vertonings, alhoewel daar ook musikale en *musical*-kompetisies was.

Die gilde het van die begin af akteurs, musikante, kostuumontwerpers en -makers, maskermakers, koordansers en solodansers ingesluit – al die personeel wat nodig was



om 'n fees op die been te kon bring. Gildes het vir hul lede voorspraak gedoen om sekere politieke regte. Die gildes het daarop aanspraak gemaak dat hulle religieuse groepe was wat in die diens van die gode was, veral Dionisos. Dus was hulle geregtig op die volgende voorregte:

- Geen belasting, want die dienste van die gode sal nie plaasvind as daar belasting betaal moet word nie.
- Die vryheid om te kan reis.
- Kwytstelling van arrestasie as die plaaslike gesagsfigure sekuriteit soek vir die skuld van 'n landgenoot.

Die kunstenaars het dus 'n unieke konstitusionele en wetlike status geniet. Tog was hulle steeds 'n formele religieuse organisasie met priesters wat hulle gewy het aan die verering van Dionisos. Die gilde het die Dionisosfeeste as hulle hooffees gevier met optogte, feestelikhede, drank en offerandes. (Csapo & Slater 1995:239-240).

Vir 'n volledige voorgestelde rekonstruksie van die Plattelandse en Stedelike Dionisia en die ontstaansmite van die god Dionisos wat die feeste voorafgaan, sien Addendum C. Hierdie rekonstruksie poog om die chronologiese verloop en die gees van die Dionisosfeeste vas te vang, wat later in hierdie hoofstuk (onder punt 3.3) met kontemporêre Afrikaanse feeste vergelyk word, om vas te stel tot watter mate Afrikaanse feeste hulle oorsprong in die eerste antieke Westerse feeste het. Hier volg nou 'n bondiger weergawe van die City Dionisia en alles wat met dié eerste Westerse kunstefeeste gepaard gegaan het.

### **3.3.1(b) City Dionisia: religieuse en sekulêre fees**

Csapo & Slater (1995:103) verduidelik in meer diepte hoe die Stedelike Dionisia uit die Plattelandse Dionisia voortgespruit het. Volgens hulle het Griekse teater in die konteks van hierdie religieuse fees ontstaan. Die belang van die religieuse konteks moenie onderskat word nie, maar mens moet ook versigtig wees om dit nie te oorskat nie:

Drama developed out of ritual at a time when most of Greek society underwent a transition from a dominant rural aristocratic society to a dominant urban

democratic social formation, and traditional pieties began to be replaced with a civic ideology suited to the new social structure (Csapo & Slater 1995:103).

Die Era van die Tiranne (sewende en sesde eeue v.C.) was 'n periode waarin die ambisieuse ondernemers voordeel getrek het uit die nuwe toename in welvaart deur middel van handel en besigheid om sodoende die landelike aristokrasie op hulle knieë te bring en om politieke mag oor te neem. "In further developing their urban power-base, the 'tyrants' found it convenient to eclipse many traditional rural festivals, which were largely under the control of local aristocrats (through priesthoods, maintenance or ownership of shrines, and funding of sacrifices), by relocating important cult objects to the urban centres and by introducing large urban festivals" (Csapo & Slater 1995:103). Volgens hulle was baie van die tiranne geïnteresseerd in die verering van Dionisos. Nie alleenlik was die Dionisiese kultus, wat grootliks gesentreerd was om wyn en feestelikhede, geweldig gewild onder die volk nie, maar Dionisos was, soos die dood, 'n groot gelykmaker: die vorme van lofprijsing het alle klasseverskille oorheers. Dus, al was hierdie feeste steeds religieus van aard, het dit 'n meer sekulêre vorm aan die tradisionele mites en rituele gegee. Die doel van die nuwe feeste was om die mag van die verenigde staat ten toon te stel – 'n mag wat polities grootliks om die stad, maar bowenal om die tiran self gesentreer was. Hierdie magstentoonstelling het verder ten doel gehad "to promote a common cultural identity and a system of values consistent with the new political reality" (Csapo & Slater 1995:103-104).

Die Groot Dionisia of Stedelike Dionisia is deur die tiran Pisistratus in die sesde eeu v.C. daargestel. Hy het die fees op 'n ou plaaslike Atheense fees baseer en 'n belangrike Dionisiese kultussimbool van Eleutherai ('n dorp op die grens van Thebes) laat kom en so die nodige mite geskep om 'n geloofwaardige wegspringplek vir die fees daar te stel (Csapo & Slater 1995:104). Dié mite word in fynere besonderheid in Addendum C bespreek, maar kom kortliks daarop neer dat die enigste genesing vir 'n dodelike seksuele siekte die verering van Dionisos deur middel van 'n falliese prosessie is.

Die oorspronklike pre-Pisistratiese kultus het sonder twyfel geaard na die baie plaaslike feeste ter ere van Dionisos wat in die Attiese streek oorleef het tot in die laat Antieke Era en later kollektief bekend gestaan het as die Plattelandse (“Rural”) Dionisia, om hulle van die stedelike feeste te onderskei. Die sentrale gebeurtenis van die Plattelandse Dionisia was die falliese prosessie na ‘n kultussentrum, waar ‘n offerande plaasgevind het (Csapo & Slater 1995:104). Semos en Delos het in die derde eeu v.C. ‘n falliese parade omskryf waarin hulle melding maak het van die fallusdraerpale en die sing van obskure rituele liederes, en ook tonele van geïmproviseerde afjakke wat koorlede die gehoor toegesnou het. Volgens Csapo & Slater (1995:104) beskryf Semos twee verskillende soorte fallusdraerkore, beide in kostuum: die gemaskerde *ithyphalloi* (“erect phalloi”), en die ongemaskerde *phallophoroi* (fallusdraers)

Ná die falliese prosessie is die *ditirambes* gesing (‘n koorkompetisie, soos uiteengesit in Addendum C), waarna die toneelfees begin het. Die toneelkompetisies is geopen deur ‘n aantal rituele. Eers is die Teater van Dionisos ritueel gereinig en dan was daar wyn aan die gode geoffer. Dis interessant om daarop te let dat hierdie taak deur die tien generaals (die belangrikste verkose amptenare/staatshoofde in die Atheense staat) uitgevoer is en nie deur die priesters van Dionisos nie. Dit dui op die sekulêre aard van die fees. Verder het vier rituele op die wynoffer gevolg en al vier was burgerlik van aard en nie religieus nie. Csapo & Slater (1995:108) beskryf dit as volg :

- Goue krone is aan diegene gegee wat ‘n diens aan die Atheense staat verrig het, of prominent was in die Atheense samelewing.
- Die Atheense politieke bondgenote moes hulde bring aan Athene gedurende die Stedelike Dionisia en hierdie huldeblyke is uit die nasionale skatkis gehaal en aan die volk gewys. (Hierdie magsvertoon het geëindig in 404 v.C. toe die Atheners hulle ryk verloor het).
- Die mondige weesseuns van gevalle oorlogshelde en soldate is aan die skare voorgestel in militêre drag en uitgenooi om in die voorste gestoeltes te sit.
- Die beoordelaars is gekies en die volgorde van die deelnemende tonele is bepaal deur die trek van lootjies (dis waarskynlik reeds voor die fees gedoen en net op die dag aangekondig). ‘n BoodsAPPER het elke nuwe vertoning aangekondig.

Uit Csapo & Slater se beskrywing van die werking en verloop van die Stedelike Dionisia, is dit duidelik dat hierdie fees 'n sterk sekulêre doel gehad het. Dit het onder andere gedien as 'n vertoonplatform vir 'n staatsagenda (en was tot 'n groot mate dus polities gedryf). Csapo & Slater (1995) se werk is op 'n paar interessante bronne gebaseer. In 348-346 v.C. is die orakels/godsprake van Delphi en Dodona neergeskryf, wat 'n bewys is van die Dionisos-feesvieringe. Dit lui as volg (die verwysings na Bacchus en Bromios is kultustitels vir Dionisos):

Natuurlik weet julle dat julle hierdie danse en lofsange doen, nie net volgens die gebruik wat die Dionisia voorskryf nie, maar volgens godsprekende bepaling: in al die godsprake, van Delphi en ook Dodona, sal julle vind dat die stad beveel word om te dans en te sing volgens die voorvaderlike gebruike en om die stad se strate met rook te vul van die offerandes en om kransies op julle koppe te dra. Die godspraak van Apollo by Delphi: 'Ek sê vir die kinders van Erechtheus wat die dorp Athene bewoon ... om Bacchus in gedagte te hou en om dankie te sê aan Bromios in die wye strate en om rook te laat trek van die altare en om kranse op julle koppe te dra.' Die godspraak van Zeus by Dodona: 'Die profeet van Zeus by Dodona, beveel dat jy publieke offerandes maak en kratte vol wyn meng en dans en sing, dat jy 'n bees aan Apollo sal offer...' (Csapo & Slater 1995:112).

Ter bevestiging van die feit dat die Dionisia vry was vir almal om te geniet (selfs vir misdadigers) word die volgende toespraak aangehaal wat gemaak is in 347 v.C., waarin die Wet van Euegoros in Demosthenes uiteengesit word:

Euegoros moved: whenever there is the procession for Dionisos in Piraeus and comedy and tragedy, whenever there is the procession at the Lenaion and tragedy and comedy, whenever there is at the City Dionisia the procession and the boys' <ditharamb> and the *komos* and comedy and tragedy, and whenever there is the procession and contest at the Thargelia, may it not be permitted to take security or to arrest another, not even those past due in their payments during these days. If anyone violates any of these regulations, let him be liable to prosecution by the injured party and let charges be brought against him in the

Assembly held in the precinct of Dionisos as a wrongdoer, just as has been decreed in respect to other wrongdoers (Csapo & Slater 1995:112).

En Demosthenes het die volgende gesê in 355 v.C., 'n bewys dat ook gevangenes deel gehad het in hierdie gewilde fees: "He asked if the prison was built for nothing. I would say so, since your father escaped from it after dancing in the procession of the Dionisia wearing his chains" (Csapo & Slater 1995:112).

Csapo & Slater (1995) haal verskeie ander bronne aan wat tussen 330 v.C. en so 300 n.C. aangaande die Dionisia geskryf is. Hierdie geskifte lewer bewys van die wyndraers, die maagde wat goue mandjies gedra het, die *ditirambes*, die gang van die *pompe* (karnavalagtige optog) en die take van die *phallophoroi*.

In 110 n.C. het Plutarch die volgende geskryf oor die verloop van die Plattelandse Dionisia:

Our traditional festival of the Dionisia was in former times a homely and merry procession. First came a jug of wine and a vine branch, then one celebrant dragged a he-goat along, another followed with a basket of dried figs, and last came the *phallos*. But nowadays, this is disregarded and gone, what with vessels of gold carried past, rich apparel, carriages riding by, and masks (Csapo & Slater 1995:112).

Pollux beskryf in 170 n.C. speler-gehoor-interaksie en die invloed wat resepsie op die spel kon hê gedurende die Dionisos-toneelfeeste. Die insident wat Pollux beskryf, het plaasgevind in die laaste kwart van die vyfde eeu v.C.:

Hermon was a comic actor. As he was scheduled by lot to perform after several others, he was absent from the theater exercising his voice. Because all the other performers were booed out of the theater, the herald called upon Hermon, but the latter did not come forward and incurred a fine. From the time on they introduced the performers by trumpet (Csapo & Slater 1995:119).

In hoofstuk 5 sal *Boklied* deur Breyten Breytenbach bespreek word, 'n Afrikaanse dramateks in die tradisie van die antieke Griekse teater en 'n parodie op een van die belangrikste Griekse skrywers, Aristophanes, se komedie, *Die Voëls*. Deur die twee tekste - een antiek en die ander kontemporêr – en hulle opvoermilieus en feesomstandighede te vergelyk, sal daar bepaal word tot welke mate Afrikaanse kunstefeeste hulle wortels in die destydse Dionisos-feeste kan hê.

### **3.3.2 Wat het Bakhtin se karnaval en Dionisos se *phalloi*-fees as geraamde Gebeurtenisse in gemeen?**

Dié feeste is teaterale gebeurtenisse op sigself, omdat die feesgangers bewus geword het van die latente “*Eventness*” van die gebeurtenis. Die feesganger plaas dit in 'n dramatiese raam.

Die Dionisos-fees is 'n fees wat vergelyk kan word met Bakhtin se karnaval, waar die burgerlike rolle en hiërargieë omgeruil word, waar inhibisies verloor word en waar mense hulleself oorgee aan karnaval: “Dionisos is dikwels gesien as 'n god van alles wat onbeskaafd is, 'n god van die ingebore wildheid van die mens wat die Atheners so hard probeer het om te beheer en onderdruk. Die Dionisia het gedien as 'n tyd waarin mense hulle inhibisies kon verloor deur deelname aan die hoogs emosionele tragedies of die dikwels onheilige komedies. Gedurende die *pompe* (karnavalagtige optogte) was daar byvoorbeeld ook 'n element van rolwisseling – laerklas inwoners kon die hoër klasse spot en uitjou, of vroue kon hulle manlike familieleden slegsê” (Goldhill 1990:127; Csapo & Slater 1995:104) Rolomruiling, onheilige klugspele, spot en die omverwerping van die hiërargie is alles ook duidelike kenmerke van die Middeleeuse karnaval, soos reeds bespreek in hoofstuk 2.

Die Dionisiese-feeste was 'n vertoonvenster vir Atheense welvaart en kultuur. “But during the most extreme of the festivals, the City Dionisia, public displays of sexual and alcoholic frenzy were commonplace as was the lambasting of public figures” (Martin et al. 2004:97). Die sin vir orde is heeltemal omvergewerp. Dit is alleenlik gedurende die fees verdra, waarna daar weer van Atheense burgers verwag is om te hou by

wetsgehoorsame gedragskodes. “The festival thus functioned as a purging device, allowing citizens a specified window of time in which to be licentious” (Martin et al. 2004:97). Weer kan die ooreenstemming met die Bakhtiniaanse karnaval nie misgekyk word nie. Dié spesiale paar dae het ‘n periode van hernuwing en wedergeboorte geword. Nie net is die god van vrugbaarheid geprys wat alle nuwe lewe moontlik maak nie, maar omdat hiërargieë op hul kop gedraai is, kon burgerlikes nuwe karakters aanneem en vir ‘n paar dae wees wie hulle wou.

Hoe was die Dionisos-feeste anders as karnavaleske, rituele skouspele, met karnavalagtige optogte (*pompe*) en komiese uitdrukking (tydens die optogte en in die komedies wat daar opgevoer is) wat gefokus het op kos, drank, reproduksie, hernuwing en wedergeboorte?

Die Dionisos-feeste is nie verniet gevier ter ere van hulle god van wyn en vrugbaarheid nie. Drank het vryelik gevloei, die fisiek-liggaamlike was een van die grootste fokusse van die fees met die phallus-prosessies. Sosiale hiërargieë het in so ‘n mate gekantel dat politieke gevangenes vrygelaat is om aan die fees te kon deel hê. Soos wat Bakhtin se karnaval tot ‘n groot mate ook vir die Afrikaanse kunstefees geld, sou dit ewe maklik met die Dionisos-feeste vergelyk kon word. Nêrens is daar ‘n beter voorbeeld van ‘n fees wat in vandag se terme beskryf sou kon word as ‘n karnavalistiese vervlakking en verlaging na die fisiek-liggaamlike vlak nie. (Daar moet egter hier in ag geneem word dat die phallus-prosessie ‘n aanvaarde en heilige deel van ‘n religieuse kultuur was en tydens feeste as ‘n normale sosiale praktyk gesien is. Dit was nie so ver verwyderd van die antieke Griekse gemeenskap as wat kontemporêre Westerse gemeenskappe so ‘n optog vandag sou beskou nie.)

### **3.3.3 Hoe Dionisos hom by die KKNK, Aardklop en InniBos skuilhou ('n nie-literêre studie)**

#### **3.3.3(a) Ooreenkomste**

Daar is verskeie ooreenkomste tussen aktuele Afrikaanse kunstefeeste (en ook ander huidige Westerse feeste) en die antieke Griekse Dionisos-feeste. Hier volg 'n lys van al die moontlike raakpunte en in hoe 'n mate die feeste ooreenkom:

- **Programverskeidenheid:** Die Dionisos-feeste se amptelike teaterprogram het bestaan uit tragiese en komiese toneelstukke. Daar was ook baie vorme van informele vermaak. Afrikaanse kunstefeeste het ook 'n programverskeidenheid wat voorsiening maak vir beide ernstige en komiese teater. Hoewel die programsamestelling baie wyer en meer inklusief geword het oor die eeue heen, bly die basis dieselfde: lag, huil, ontroer, musiek maak en vermaak. Afrikaanse feesgangers is ook bekend vir hulle liefde vir vermaak, en soos die InniBos-navorsing aangetoon het, is lekker saamsing-musiek (en dus meelewing – sien Schechner se opmerking oor *communitas* hierbo, by punt 3.2.2) baie feesgangers se gunsteling aktiwiteit (Addendum A) (*Aardklop-feesboek* 2003, 2004, 2005) en (*InniBos-feesboek* 2004, 2005, 2006).
- **Kunstenaarsgeselskappe** het in die vorm van informele gildes in antieke Griekeland bestaan. Hierdie gildes is nie deur die staat georganiseer of befonds nie. Hoewel dit nie altyd die geval was nie, het Afrikaanse kunstenaarsgeselskappe ook op die oomblik 'n losser struktuur. Daar is bykans geen permanente toneelgeselskappe nie (Davis 2004). Staatsbefondsing het lankal opgedroog en groepe moet op hul eie inisiatief staatmaak.
- Soos dikwels by Afrikaanse feeste die geval is, het **musiek** 'n baie belangrike rol tydens die Dionisos-feeste gespeel. Daar was ook musikale en *musical*-kompetisies en bykans al hulle produksies het liedere, dans en musiek ingesluit. Baie soos wat Larlham Suid-Afrikaanse teater na 1990 beskryf, met 'n tendens om liedere, dans en musiek in te sluit en weg te beweeg van tegniese teater (Fleishman 2001:91).
- Die Dionisos-feeste het eerstens gegaan om hernuwing en die viering van lewe en **vrugbaarheid**. Afrikaanse feeste stem hiermee ooreen in die sin dat dit fokus op die vrugbaarheid van die gees, die voortbring van nuwe tekste en oorspronklike opvoerings en uitvoerings.
- Dionisos-feeste is gekenmerk deur oordrewe **wyndrinkery**, saamsing-aktiwiteite



en feesvermaak in die massa. Dit kan ook sonder twyfel van Afrikaanse kunstefeeste gesê word. Drank en die biertente speel 'n sentrale rol in meeste feesgangers se vieringe (soos aangetoon in navorsing, Addendum A).

- **Rondgaande toneelgeselskappe.** Hierdie is 'n verskynsel wat weer sy kop in Suid-Afrikaanse en by implikasie Afrikaanse teater begin uitsteek. Omdat die verskillende dorpieë in die Attiese streek hulle Dionisos-feeste op verskillende dae gehou het, was dit moontlik vir toeskouers om meer as een fees by te woon. Dit het ook die geleentheid aan rondgaande toneelgeselskappe gegee om in meer as een dorpie hulle tonele op te voer oor die tydperk van die fees. Ook het Atheners wat nooit andersins uit die stad gekom het nie nou die geleentheid gehad om bietjie na die platteland te reis en daar te gaan ontspan tydens die feeste (sien Addendum C). Davis (2004) beskryf die feeskultuur wat onder Afrikaanse kunstenaars begin ontwikkel: “Vreemd, hierdie kultuur waarbinne ons vasgevang is: ons trek soos nomades van fees na fees, met 'n handvol spelers en 'n bakkievrag stel”. Sy sê die groeiende sukses van die KKNK het baie ander feeste tot gevolg gehad wat nou 'n feessirkel skep wat vir die kunstenaar soos 'n ATP Tennistoernooi voel, “waartydens kunstenaars jaar in jaar uit van een dorpie na die ander skarrel.” Karen Meiring noem dat een van die redes vir die sukses van die kunstefeeste, wat hierdie rondreisery tot gevolg het, is dat 'n kunstefeeste nie afhanklik van 'n metropool is nie (Davis 2004).
- Die KKNK vind plaas rondom Paasfees, soos die Middeleeuse karnavaleske Gekkefees en ook die Dionisos-feeste wat in Maart/April gevier is (Csapo & Slater 1995:103-104; Laniers 2001:192-193).
- Dionisos-feeste het tot 'n groot mate 'n formele struktuur gehad (komedies en tragedies is in 'n spesifieke volgorde en op sekere dae opgevoer en elke dag van die fees het 'n spesifieke aktiwiteit gehad) en die *argont* wat die fees gereël het, het ook tien ander mense aangestel om hom te help met die **organisasie**. Afrikaanse kunstefeeste het ook permanente organisasie-strukture wat verantwoordelik is vir die verloop van 'n fees.
- Nie sommer enige werke is by die Dionisos-feeste opgevoer nie. Werke is gestuur vir **keuring**, waaruit tonele gekies is wat waardig gevind is vir die fees en

om voor die hele Athene opgevoer te word. Afrikaanse kunstefeeste werk ook volgens metodiese keuringsprosesse. In 'n persoonlike onderhoud met Karen Meiring op 17 Desember 2003 het sy die KKNK se keuringskriteria as volg beskryf: "In die vroeë stadium is mens baie afhanklik van die persoon wat die produksie voorstel se eie beskrywing en klassifisering daarvan. Mense het dit as 'n lokmiddel beskou om te sê 'n produksie is hardebaard. Oor die laaste jare het die hoeveelheid hardebaard-produksies werklik afgeneem."

- Dionisos-feeste se keuring het op twee dinge berus: As 'n digter 'n swak vertoning die vorige jaar gelewer het, kon dit dalk sy kanse nadelig beïnvloed. Aan die ander kant, as hy 'n **gehalteteks** ingestuur het, is dit definitief in ag geneem. By Afrikaanse kunstefeeste word daar ook na reputasie en kwaliteit gekyk. Keuring by Afrikaanse feeste is soms in kontroversie gehul. Daar is ook spore hiervan in die antieke Griekse teater. Tydens die Hellenistiese tydperk was daar byvoorbeeld politieke sensuur by die Dionisos-feeste, wat die inhoud ten strengste gefilter het. Dit lei 'n volgende punt in: politiek.
- **Politiek** het destyds, soos vandag, ook 'n invloed op die kunste en publieke feeste gehad. Politieke kwessies op Afrikaanse kunstefeeste sluit rassevertegenwoordiging en gemeenskapsopheffing in (Van Rensburg 1996:27; Fleishman 2001:94).
- Borgskappe was nie onbekend aan die Dionisos-feeste nie. Die *choregoi* was aangewys om die koor te **borg** wat aan die produksies sou deelneem. Vandag kan Afrikaanse kunstefeeste nie oorleef sonder borge nie (Van Graan 2004).
- Dionisos-teater is nie aan toeval oorgelaat nie: volle kleed**repetisies** met al die nodige rekwisiete en tegniese toerusting is voor elke optrede gehou. Hoewel Afrikaanse kunstenaars kla dat daar deesdae nie genoeg repetisietyd is nie, verander dit nie die feit dat dit steeds die sisteem is waarop daar gewerk word nie en dat alles nie bloot improvisasie is nie (Davis 2004).
- **Spesifieke venues**, soos die Teater van Dionisos, is opgerig en toegerus waar al die tragedies tydens die Dionisos-feeste opgevoer is. Afrikaanse kunstefeeste stel ook sekere venues beskikbaar aan sekere tipe uitvoerings. Die groter en ernstiger tonele word dikwels geallokeer om in 'n tradisionele teater met goeie

toerusting opgevoer te word.

- Tydens die Dionisos-feeste was daar tydperke waarin **klassieke** en nuwe werke opgevoer is, hoewel daar in die vyfde eeu v.C. net klassieke werke verkies is en nie nuwes van swakker kwaliteit nie. Saartjie Botha (2004) en Temple Hauptfleisch (2004b) bepleit in sekere gevalle ook die terugkeer na klassieke tekste in plaas daarvan om werk van 'n swakker gehalte wat nog nie deurdink is nie op die planke te bring. “'n Ander, meer kommerwekkende saak het te doen met wat ek sou noem die verlies aan kulturele geheue: die ou werke, die ‘klassieke’ tekste, word selde gebruik; almal doen eie, nuwe werk (Hauptfleisch 2004b).
- Soos afgelei kan word uit die aanwesigheid van politieke en burgerlike rituele, is dit duidelik dat die Griekse feeste van ouds, soos ons feeste vandag, ook 'n sterk **sekulêre inslag** gehad het. Daar is baie partye (soos die regering) wat belangriker dinge as teaterbelange by Afrikaanse feeste wil regkry: daar moet aandag geskenk word aan ekonomiese groei, verligting van armoede, uitbreiding van dienste, herstrukturering van opvoeding, swart bemagtiging, diversiteit, nasiebou en integrasie. (Meiring, K. 2004).
- Gehore by die Griekse feeste het **emosioneel betrokke** geraak by die tonele en het akteurs van die verhoog af gejou as hulle nie na wense gespeel het nie. By Afrikaanse kunstefeeste, soos die KKNK, het soortgelyke gedrag voorgekom toe belangrike en bekroonde kunstenaars met bierblikke van die verhoog afgejaag is weens beskonke lede in die gehoor se politieke oortuigings (Breytenbach 1997: 40).
- **Toneeltemas** kom ook op 'n sekere manier ooreen: Die tonele in antieke Griekse teater het soms kwessies aangeraak of benadruk wat normaalweg stil gehou word in alledaagse geselskappe. Voorbeelde hiervan is Aeschylus se *Die Perse*, wat wel patrioties was teenoor Athene, maar simpatie getoon het teenoor die Perse, iets wat politiek kon aanstoot gee. Die parodieë van Aristophanes het die spot gedryf met politici en ander beroemdes. Die Dionisos-feeste kon sulke sosiale kommentaar verdra en akkommodeer en die fees het toegelaat dat daar kritiek gelewer word wat nie normaalweg geduld sou word nie (sien Wikipedia

Factbook 2004 by <[www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html](http://www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html)>) 'n Reeks tonele oor die donker Afrikaner-verlede, soos Deon Opperman se *Donkerland* het post-apartheid verskyn om dinge aan die lig te bring wat altyd stil gehou is (Fleishman 2001:98).

- **Toneel** was 'n integrale deel van die Dionisia, soos wat dit ook 'n noodsaaklike bestanddeel op Afrikaanse kunstefeeste is. Kobus Burger berig dat die klem by die 2005 KKNK op toneel begin val het, in so 'n mate dat 'n toneelstuk, *Faan se trein*, (en nie 'n vermaaklikheidsproduksie nie) verlede jaar die Kanna-gewildheidsprys gewen het (Burger 2005b:8). Dis 'n eerste vir toneel by 'n Afrikaanse kunstefeeste.

### 3.3.3(b) Verskille

Kunstefeeste het uiteraard nie staties gebly oor 'n tydperk van 2000 jaar nie en daar is belangrike verskille tussen antieke en kontemporêre feeste. Boonop is kunstefeeste dikwels spesifiek tot 'n sekere kultuurgroep en daarom sal daar noodwendig verskille wees tussen ou Griekse en hedendaagse Afrikaanse vieringe. Hier is 'n lys van die vernaamste verskille:

- Die struktuur en die verloop van die feeste verskil. Afrikaanse feeste het byvoorbeeld geen georganiseerde falliese optogte, *proagen* of *komoi*-spelers in die strate nie, maar tog is daar derduisende stalletjebesoeke en ander feesgangers op straat.
- Teatergroepe of gildes was in diens van die gode. Dit was religieuse groeperings. Afrikaanse teatergroepe is uitsluitlik sekulêr.
- Dionisos-feeste is gehou ter viering van wynbou en die god van wyn en vrugbaarheid – Dionisos. Afrikaanse kunstefeeste word gehou ter wille van die Afrikaanse kunste en kultuuruitdrukking. Daar is egter ook Afrikaanse feeste wat aan die landbou gekoppel kan word, soos die kersie- en druiwefeeste, maar hierdie feeste het nie teater as een van die hoofitems op hulle spyskaart nie.
- Teatergroepe of gildes in ou Griekeland het spesiale voorregte gehad soos geen belasting, want die dienste van die gode (met ander woorde teater) sal nie plaasvind as daar belasting betaal moet word nie; vryheid om te kan reis (wat oor die

algemeen nie toegestaan is nie) en kwytskelding van arrestasie in sekere gevalle. Kunstenaars het dus unieke konstitusionele en wetlike status geniet. Dit kan nie gesê word van Afrikaanse uitvoerende kunstenaars nie.

- Die antieke fees is heel anders georganiseer as hedendaagse kunsefeeste. Die *argont* ('n belangrike ampsdraer en dus politieke figuur in Athene) het tien helpers gekies om die fees saam met hom te organiseer. Die KKNK, Aardklop en InniBos het 'n vaste feesbestuur en -komitees wat elke jaar die feeste reël.
- Toeskouers van Dionisos-feeste was internasionaal en kosmopolitaans. Ons feeste is nasionaal en oorwegend wit en Afrikaans (Kitshoff 2005 – Addendum D).
- Offerandes (van diere) word nie by Afrikaanse feeste aan die gode geoffer nie.
- Griekse teater het ontstaan in die konteks van 'n religieuse fees. Afrikaanse kunstefeeste het ontstaan uit 'n vrees dat die taal bedreig sou word (Podbrey 1998:26).
- Die vier rituele wat altyd op die Dionisos-feeste teenwoordig was (goue krone vir dié wat in diens van die Atheense staat was, politieke bondgenote het hulde aan Athene gebring, weesseuns van gevalle oorlogshelde is aan die skare voorgestel, beoordelaars is gekies en die volgorde van die tonele is per loting bepaal), is glad nie van toepassing op vandag se feeste nie.

### 3.4. GEVOLGTREKKING

Hoewel daar verskille is tussen die Mediterreense feeste van ouds en dié wat vandag in Afrikaans aan die Suidpunt van Afrika gehou word, kan die oorweldigende hoeveelheid ooreenkomste nie geïgnoreer word nie. Daar kan dus met redelike sekerheid gesê word dat moderne feeste, wat alle Afrikaanse kunstefeeste insluit, hul wortels in die eerste bekende kunstefeeste – die Dionisos-feeste van antieke Griekeland – het. Die proses en struktuur van antieke feeste is nie heeltemal deurgedra na moderne Afrikaanse feeste nie, maar die aard van die feeste toon baie ooreenkomste. Feesgangers oor die eeue het dieselfde behoeftes: hulle wil die alledaagse ontsnap en op sy kop draai en fees vier vir die pret. Drank is noodsaaklik, want dit hernu en verander, dit laat die feesgangers van hulle inhibisies ontslae raak, sodat hulle met oorgawe kan fees vier en die alledaagse met oorgawe kan vergeet en negeer.

In hierdie opsig kan Dionisos-feeste aan Bakhtin se karnaval en die Afrikaanse kunstefeeste gelykgestel word. 'n Vergelyking sal as volg uitgedruk kan word: Dionisos-feeste = Bakhtin se karnaval = Afrikaanse kunstefeeste.

In hoofstuk 4 en 5 word Bakhtin en Dionisos in internasionale en Afrikaanse dramatekste bespreek. Hoofstuk 4 is 'n kort oorsig oor internasionale dramatekste met 'n inherente karnavaleske aard, soos die werk van Pirandello en die laaste vier dramas deur Shakespeare. Die antieke Griekse teks *Die voëls*, deur Aristophanes, word dan in meer diepte bespreek – daar sal aandag gegee word aan die teks se Dionisiese oorsprong en karnavaleske kenmerke. In aansluiting, word Afrikaanse dramaturg, Breyten Breytenbach se *Boklied*, wat op *Die voëls* gebaseer is, in fyn besonderhede in hoofstuk 5 bespreek en geanaliseer (tekstueel, sowel as nie-literêr). *Boklied* is 'n voorbeeld van 'n Afrikaanse dramateks wat eksplisiete Dionisiese en Bakhtiniaanse kenmerke toon en dus aansluit by die vroegste antieke en latere Middeleeuse teatertradisie.

## **HOOFSTUK 4:**

### **Bakhtin op internasionale verhoog**

#### **4.1. INLEIDING**

Die hoofstuk word ingelei met 'n oorsig van artikels deur O' Keefe Bazzoni (1987) en Wincor (1950) oor die karnavaleske in internasionale feestekste, waaronder die werk van Pirandello en Shakespeare. Die doel van die oorsig is om Bakhtin op bekende, internasionale toneel toe te pas, alvorens hy op plaaslike Afrikaanse dramatekste toegepas kan word.

Hierdie oorsig word gevolg deur 'n in-diepte bespreking van 'n ander internasionale teks, die antieke Griekse komedie, *Die voëls*, deur Aristophanes. Hier is nie slegs Bakhtin se karnavaleske kenmerke ter sprake nie, maar ook die teks se Dionisiese oorsprong.

Die kritiese vraag waarom die volgende hoofstuk (hoofstuk 5) wentel, lui as volg: Hoe sluit Breyten Breytenbach se Afrikaanse feesteks, *Boklied*, (en in 'n mindere mate *Die toneelstuk* en *Johnny Cockroach*) by Bakhtin se karnavalteorie en die rituele aard van die antieke Dionisos-feeste aan?

Om bogenoemde kritiese vraag te kan beantwoord, is dit noodsaaklik om, as inleiding, in hierdie hoofstuk aan die volgende afgeleide vrae aandag te gee:

- i.) Hoe figureer die karnavaleske in dramatekste soos dié van Pirandello en Shakespeare?
- ii.) Kan dieselfde Bakhtiniaanse kenmerke ook van toepassing gemaak word op antieke Dionisiese tekste, soos *Die voëls*, wat al so vroeg as 414vC opgevoer is?

Die volgende afgeleide vraag, wat direk voortvloei uit die inleidende hoofstuk 4, sal in hoofstuk 5 bespreek word:

Hoe sluit *Boklied* by al die bogenoemde tekste aan – is daar ooreenkomste in Breytenbach se inspanning van karnavaleske kenmerke en die van ander (internasionale) dramaturge?

Hoofstuk 4 bevat dus die inleiding tot 'n omvattende tekstuele analise in hoofstuk 5 van hoofsaaklik *Boklied*, met vergelykende verwysings na sy Engelse drama *Johnny*

*Cockroach* en sy ander Afrikaanse drama, *Die toneelstuk*, binne die raamwerk van die teorie oor Bakhtin en die Dionisos-feeste wat in hoofstuk 2 en 3 behandel is.

#### **4.2. DIE DRAMATEKS HOU KARNAVAL: OOK SHAKESPEARE EN PIRANDELLO SWIG VOOR BAKHTIN**

Ten einde vas te stel hoe die Afrikaanse feesteks *Boklied* by ander bekende Bakhtiniaanse karnavaltekste aansluit, word voorbeelde uit die dramaturg Pirandello se oeuvre vervolgens bespreek.

##### **4.2.1 Pirandello en die rituele fees**

In 'n insiggewende artikel wat oor die karnavalmotief in Pirandello se dramas handel, verduidelik Jana O'Keefe Bazzoni (1987:414) hoe karnaval op die dramateks as sulks van toepassing gemaak kan word. O' Keefe Bazzoni (1987) neem Bakhtin se karnavalelemente (soos volledig bespreek in hoofstuk 2 en 3 van hierdie verhandeling) en pas dit tematies en struktureel op Pirandello se toneelstukke toe. Later in die hoofstuk sal daar na dieselfde elemente by die Dionisia feesritueel en in die dramas *Die voëls* deur Aristophanes en *Boklied* deur Breyten Breytenbach gekyk word. Uit die bespreking hieronder blyk duidelik dat die dramaturg Pirandello se dramas by uitstek karnavalesk van aard is. Verder word aangetoon dat Breytenbach se twee Afrikaanse dramas *Boklied* en *Die Toneelstuk* direk by sekere Pirandello-tekste aansluit en dat Breytenbach Pirandello se tekste as interteks gebruik. Pirandello se *La giara* (*The jar*), *La patente* (*The License*), *Il berretto a sonagli* (*The cap with the jingle bells*), *Pensaci* (*Think it over*), *Giacomini!* (*Giacuminu*) en *Liola* is 'n reeks komedies waar die krag van lewe gevier word deur komiese karakters wat die gewone sosiale orde deur poetse en voorgee kan omkeer. Die reeks speel in Sicilië af en verhef dienaars bo meesters, vier malheid en vrugbaarheid en verdoem outoriteit en steriele konvensie (O' Keefe Bazzoni 1987:415). Bazzoni bespreek verder kortliks twee komedies, *La giara* en *Liola* as karnavaltekste met wortels in die Dionisiese erfenis van oordadige vrugbaarheidsviering. Hierdie twee komedies sluit ook hierin by *Boklied* en *Die voëls* aan.



Die komedie *La giara* herinner baie aan 'n Dionisiese viering, waar oormatige wyninname simbolies van sensualiteit en vrugbaarheid is. Die twee karakters, beide ou mans, ondergaan die karnavaleske transformasie waar slaaf en meester se rolle omgeruil word. Die komedie speel af teen die agtergrond van 'n oordadige oes, wat uitgebeeld word deur die 200-liter kan vol wyn, wat meester Don Lollo met 'n valkoog dophou, maar nie kan geniet nie. Die slaaf Zima kry egter deur rolomruiling die kortstondige geleentheid om die 200-liter kan (die simbool van sensualiteit en vrugbaarheid) te bewoon (O' Keefe Bazzoni 1987:415). Die toneelaksie in *La giara* volg die karnavalpatroon, waar normale orde omgekeer word en fisieke fertiliteit gevier word - “a servant bests his master and the Dionysian urge is triumphantly celebrated in drunken dancing and bawdy songs” (O' Keefe Bazzoni 1987:416). Soos later in hoofstuk 5 aangetoon sal word, keer Breytenbach se toneelstukke *Boklied* en *Die toneelstuk*, ook teaterkonvensies en sosiale opvattinge op sy kop en vrugbaarheid word gevier deur eksplisiete erotiese verwysings en suggesties.

*Liola* is 'n ander Pirandello-komedie, waar vrugbaarheid die sentrale tema vorm. Weer eens speel die toneel tydens oestyd (tyd van vrugbaarheid) af. Oom Simone, heer en meester oor sy grond, het 'n swak oes. Maar nie net is die wingerdblare verdroog nie, sy vrou dra ook geen kinders nie – 'n bewys van sy steriliteit. In kontras met Oom Simone, is die werker Liola, wat drie robuuste seuns het en wat binnekort vader van 'n tweeling word. O' Keefe Bazzoni (1987:416) beskryf Liola as volg: “[He] is the personification of the merry carnival-king, fun-loving, impertinent, brazen and ingenious in his festive reign. He is a servant who is master”. Liola is die perfekte voorbeeld van 'n karakter wie se lewe Bakhtiniaanse karnaval spel – hy's 'n geïsoleerde eiland (soos die Middeleeuse karnaval wat slegs eenmaal 'n jaar plaasgevind het) wat hom teen die mag van konvensie en verstikkende burokrasie teësit. Breytenbach sit hom nie net sosiaal nie, maar ook polities en religieus teë, wat stormagtige resepsies van sy werke tot gevolg gehad het. Hierdie aspek van Breytenbach se werk word aan die einde van die hoofstuk in meer diepte bespreek.

Die Pirandello-drama wat egter op 'n selfs meer direkte wyse by Breytenbach se *Boklied* aansluit, is *Ses karakters op soek na 'n outeur* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, wat in 1921 gedebuteer het) (Cambon 1967:1). Die sentrale tema van hierdie drama is die soeke na identiteit en die uitbeelding van meervoudige persoonlikheid (Lorch 2005:17). Lorch (2005:3) som Pirandello se idees rondom identiteit as volg op:

For him identity is a collection of masks, forms imposed upon the life  
within us by ourselves and by others.

Hierdie maskering is 'n belangrike karnavalelement (Cremona 2004:70), reeds bespreek in hoofstuk 2. Soos later aangedui sal word, is identiteit, meervoudige persoonlikheid en rolwisseling ook belangrike temas in *Boklied*. In kort kan *Ses karakters op soek na 'n outeur* as volg beskryf word: Die toneel open met die gordyn reeds oop en die regisseur se stoel in die middel van die verhoog. Die gehoor voel of hulle in 'n kleedrepetisie eerder as die werklike toneel ingestap het, aangesien 'n ongeskrewe toneel waar die spelers die regisseur konstant onderbreek tydens die repetisie van een van Pirandello se vroeëre toneelstukke, die gehoor begroet (Pirandello 1950:10; Lorch 2005: 15). Die sitplekaanwyser kom onderbreek die regisseur om hom mee te deel dat daar mense agter op die verhoog is wat hom graag wil sien. Ses karakters, wat later blyk een familie te wees, kom ingestap en die pa kondig aan dat hulle op soek is na 'n outeur (Pirandello, 1950:13). Die hortende, ten dele teenstrydige narratief uit die monde van die ses karakters vertel die verhaal van 'n disfunksionele familie met 'n sentimenteel dramatiese geskiedenis, wat eens deur 'n outeur geskep is, maar waarvan die storie nooit klaar geskryf is nie (Lorch 2005:31). Die karakters wil 'n outeur hê wat hulle verhaal in ink kan vaslê en moontlik dan ook, as hulle gelukkig is, na die teater kan bring om sodoende 'n mate van onsterflikheid te bereik (Mariani 1991:198). Hulle is bewus daarvan dat hulle as karakters verwerp is, maar is onder die indruk dat dit hulle familiedrama is wat aan hulle bestaansreg verleen. Mariani (1991:198) verduidelik dat die ses karakters se werklike drama en dramatiese kwaliteit/belang daarin lê dat hulle as karakters self verwerp is en nie in hulle “goedkoop” familiedrama nie. Die karakters mag die ware wortels van hulle dramatiese belang nie ontdek nie, aangesien die doel van die drama dan verlore sal gaan.

Die menslike gees se stryd en strewe na vryheid, na selfkennis, na manifestasie van die ek en 'n gemeenskapsin ('n sin van behoort) is kenmerke wat in beide *Ses karakters* en *Boklied* aandag geniet en dis hierdie einste kenmerke wat volgens O' Keefe Bazzoni (1987:412) Pirandello se werk as karnavalteks tipeer. “Instinct, deceit, trickery, surprise, role-playing, discovery, exaggeration, madness, and the mockery of rules”, wat in die Pirandello se tekste soos *Ses karakters* voorkom, is 'n konstante herinnering aan die lewenskrag wat ons nie aan die gode nie, maar aan die aarde verbind, wat ons skakel aan verandering, aan geboorte, dood, ons eie sterflikheid en broosheid, aan hernuwing en herlewing (O' Keefe Bazzoni 1987:421).

Lorch (2005: 24) haal ook David Bradby aan wat 'n baie prominente karnavalkenmerk in *Ses karakters* uitlig: die omverwerp van bestaande reëls, Pirandello draai die konvensies van teater “upon themselves and reveal their inner contradictions”. Hierdie kenmerke sal verder in die hoofstuk ondersoek word.

#### **4.2.2 Wincor se bespreking van “karnaval” in van die vroegste feesdramas tot en met Shakespeare**

Ook Richard Wincor lig sekere karnavalaspekte in sy artikel “Shakespeare's Festival Plays” (1950: 219-242) uit. Dié aspekte kan ook op *Die voëls* en sy Afrikaanse parodie *Boklied* betrekking hê. Wincor bespreek Shakespeare se *Pericles*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline* en *The Tempest* as feesdramas.

Volgens Wincor (1950:220) het die basiese tema van dramatekste ontstaan toe die primitiewe mens vir die eerste keer met landbou kennis gemaak het en beïndruk was deur die reuse-transformasies wat binne bepaalde tydperke oor die aarde gekom het. Drastiese veranderings vergesel die verskillende seisoene, veranderings wat 'n klaarblykbare magiese effek op lewe en groei kan hê. Hy meen “fertility magic” is die begin van die komedie en dat die winter se “mock-death of good things” die oorspronklike bron van die tragedie was. Dis sekerlik so dat die eerste Westerse gedokumenteerde komedies en tragedies, dié was wat sedert ±500 vC by die Dionisos-

feeste opgevoer was – 'n fees van vrugbaarheid, wat ter ere van die god van die oes gevier is en terselfdetyd die lente ingelei het (Csapo en Slater 1995:89-93).

Wincor (1950:221) maak ook melding hiervan: hoewel mistieke rites die siklus van dood en herlewing oral oor die wêreld ontstaan het, het ware Westerse toneelstukke (Afrika word nie hierby ingesluit nie) met dialoog en menslike helde uiteindelik in antieke Griekeland sy verskyning gemaak. "From Thespis to Aristophanes the theme was carried on, a prelude to its ripe and glorious restatement by Shakespeare. Magical rites turned into festival plays".

Feesdramas is van die vroegste eeue nC oral oor Europa en verder gevind. Wincor sonder veral die Balkan en Rusland se interessante weergawes van feesdramas uit. Die Hagios Gheorgios-toneelstukke het leergeklede figure met swaarde, maskers en 'n ploeg gekombineer met feestema's van skyndood en herlewing. Hy beskryf ook die Balkan se ludi-dramas wat op "Kaas-Maandag" plaasgevind het, waar fallus-draende akteurs ("Kalogheroi") "doodgemaak" en weer opgewek is en dan met ploegskare hoog die lug in gegooi is op krete van "volgende jaar weer!" (Wincor 1950:221). Die fallus-draende akteurs was 'n direkte uitvloeisel van die oorspronlike Dionisos-feeste.

Wincor (1950:222-223) eindig sy inleidende bespreking van feesdramas oor die eeue heen, met wat hy noem die feesteks se onderbewuste implikasies. Volgens hom is daar drie implikasies. Eerstens is daar die Droom: as lewe so onlosmaakbaar van die veranderende seisoene is, bly niks op die lang duur substansieel en tasbaar nie. Alles vloei en dit laat die lewe die voorkoms van 'n droom aanneem (Wincor 1950:222). Ten tweede is daar die onderbewuste implikasie van Hoop op Onsterflikheid. Hierdie hoop lê opgesluit in die lente, hoewel winter nooit vergeet word nie. Wat dood is, is hergebore, maar in 'n veranderde vorm. Hoop lê in die moontlikheid vir ons om in iets beter te ontaard. Die Droom en Hoop op Onsterflikheid is vir Wincor die menslike aspekte van winter en lente (Wincor 1950:222). Dood en herlewing is natuurlik onlosmaakbaar van karnaval (Lanters 2001:192). Die derde implikasie oorweeg die mens se etiek en verhoudings in die lig van die vorige twee implikasies – Wincor noem

dit Rekonsiliasie of Hereniging. Vir Wincor is die lewe net 'n siklus en kry dit hoofsaaklik aan die einde van 'n siklus eers werklik betekenis. “Our hope is in the future – then forget about the past and the present. Reconciliation is all there is for men who must be changed into something else” (Wincor 1950:223).

Dié drie implikasies is onderliggend van alle feestekste en in Shakespeare se laaste werke, *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* en *The Tempest*, het die feesteks ryp geword en verander in 'n “comprehensive statement about humanity” (Wincor 1950:223). Die drie implikasies verskyn by wyse van die karnavaleske kenmerke Mock Death (skyndood), Cure (opwekker) en Reconciliation (hereniging) in die vier bogenoemde Shakespeare dramas. In al vier die tekste ondergaan een of meer van die hoofkarakters 'n skyndood. Tot tyd en wyl die gehoor en die oorblewende karakters besef daar is 'n magiese opwekker, vind groei en verandering in die storielyn en oorblewende karakters plaas, sodat almal na die opwekking in geluk kan herenig. Die einde van die siklus dra dus die ware betekenis. Daar sal weer na die karnavalkenmerke wat deur Wincor geïdentifiseer is, teruggekeer word in punt 4.3.2. hieronder.

#### **4.3. VELE VOËLS MET EEN KLAP: ARISTOPHANES EN DIE DIONISIESE FEES AS KARNAVALESKE GEBEURTENIS**

##### **4.3.1 Die dramateks as geraamde karnaval-gebeurtenis by die antieke Attiese kunstefeeste: 'n kontekstuele en tekstuele analise van *Die voëls***

Volgens O' Keefe Bazzoni (1987:414) het karnaval sy oorsprong in antieke kalendriese seremonies en vieringe – belangrike rituele wat gepoog het om die gode en ander onbekende magte wat oor lewe regeer tevrede te hou. Hierdie rituele is gekenmerk deur elemente van geweld en verskrikking, valshede, skynheiligheid, intimidasie, maar ook as herlewing en vernuwing (Lanters 2001:195). Volgens O' Keefe Bazzoni (1987:414) skep die karnavalpatroon, wat teenwoordig is by feeste soos die Dionisia, 'n spesiale atmosfeer en slaan 'n baie spesifieke toon in. Die feesvierendes is bewus van die dualiteit van die karnavalrite (die ontsnapping wat net van korte duur is en herlewing

wat terselfdetyd 'n tipe afsterwe impliseer) en dit skep ook 'n verhoogde selfbewussyn wat daartoe bydra om die geleentheid in 'n Geleentheid te omskep en dit met ander woorde te raam.

In aansluiting by die bespreking van Bakhtin en die karnaval in hoofstuk 2, noem O' Keefe Bazzoni (1987:415) sewe elemente wat kenmerkend van die rituele feesgeleentheid (of feesteks) is en dikwels in sulke tekste voorkom om dit sodoende by die feesgeleentheid te raam. Met behulp van hierdie sewe elemente sal daar gepoog word om Aristophanes se *Die voëls* as 'n rituele feesteks (m.a.w. 'n tipe karnavalteks) te definieer:

- (i) Dit vind gedurende 'n spesifieke tyd van die jaar plaas, 'n spesiale periode, 'n krisis- of oorgangsperiode en dikwels tussen seisoene.
- (ii) 'n Spesiale area word opsy gesit waarbinne die gebeurtenis plaasvind.
- (iii) Gewone reëls word opgehef en nuwes geld vir die korte duur van die rituele feesgeleentheid.
- (iv) Sommige deelnemers dra maskers of vermommings.
- (v) Sommige deelnemers neem spesiale rituele rolle aan.
- (vi) Onder die rolspelers kan daar 'n sentrale figuur wees, soos 'n "mock"-koning, wat werklik of as deel van die rolspel geoffer sal word.
- (vii) Simboliese objekte kan gebruik word.

In die hieropvolgende paragrawe word bogenoemde elemente bespreek.

### **(i) Spesifieke tyd**

*Die voëls* het aan die einde van Maart by die Stedelike Dionisia in Athene, 414 vC., gedebuteer en het die tweede prys gewen. Een van die tema's van die komedie is dié van totalitêre politieke mag. Sommerstein (1987:4) stel met versigtigheid voor dat die politieke gebeure in Athene rondom 414/5 vC moontlik Aristophanes se keuse van tema beïnvloed het. 'n Paar maande voor die spesifieke Stedelike Dionisia, is 'n Atheense ekspedisie na Sicilië gestuur met algehele politieke oorname van die hele eiland as uitsluitlike doel. Teen die lente van 414 vC (rondom die viering van die Dionisos-fees)

het die ekspedisie nog nie veel vermag nie – nie op militêre of diplomatieke vlak nie. Net twee van al die neutrale Siciliaanse state het as geallieerdes by Athene aangesluit en daarom was oorlog nie heeltemal gewens nie. Maar die Atheners op eie bodem het steeds groot verwagtings van totale politieke beheer oor Sicilië gehad en die gemoedstoestand by die Dionisos-fees was waarskynlik een van grenslose optimisme. Wat hulle nie geweet het nie, was dat die Spartane twaalf maande ná die fees 'n permanente garnisoen in die hart van die Attiese stadstaat gestasioneer sou hê en dat die Atheense ekspedisie 18 maande later heeltemal uitgewis sou wees. Die Atheners het, volgens Sommerstein, op die euforiese rug van 'n wensdenk-oorwinning gery en Aristophanes was nie bereid om in opposisie met die publieke gemoed te wees nie (Sommerstein 1987:4-5).

In sý interpretasie en vertaling van *Die voëls*, werp William Arrowsmith (1961:6) 'n ander stukkie kontekstuele lig op die politieke situasie in Athene, net voor die 414 vC Dionisia. Volgens hom was die algemene gemoed nie een van grenslose optimisme nie, maar van verwarring, wantroue en naarstigtelike politieke aksie. Hy meen die Atheners het al hulle hoop op die Siciliaanse ekspedisie geplaas, omdat daar die vorige jaar, in Mei 415 vC, 'n insident plaasgevind het wat die hele stadstaat in beroering gehad het en in 'n bygelowige paniek gedompel het – dronk vandaliste (of 'n politieke faksie) het die pilare van Hermes beskadig en gevandaliseer (Arrowsmith 1961:5). Daarom die ontsettende honger na politieke oorwinning, om te bewys dat die gode nie teen hulle gedraai het nie. Hoe dit ookal sy, daar was politieke onrus en 'n gevoel van opwinding of afwagting op 'n moontlike oorwinning by die 414 vC Dionisia, waar *Die voëls* vir die eerste keer op die planke gebring is. Dié periode kwalifiseer dus as 'n oorgangs- of krisistydperk – een van O' Keefe se sewe elemente wat 'n rituele feesteks definieer.

## **(ii) Spesiale area**

Die spesiale plek van opvoering was die Teater van Dionisos (Goldhill 1990:114, 126 – sien Addendum C), 'n ruimte wat aan die opvoer van die eerste Westerse komedies en tragedies gewy is. Dit was 'n spesifieke, geïsoleerder ruimte, soos ons kunstefeeste vandag plaasvind in geïsoleerde dorpe oor die land.

### **(iii) Eie reëls**

*Die voëls* speel af in 'n fantasiewêreld – in stel en karakters totaal verwyderd van die antieke of hedendaagse werklikheid. Sommerstein (1987:2) stel dit as volg: “Taking the play as a whole, satire is kept firmly subordinate to fantasy, and as fantasy *Birds* has no rival in what we possess of Greek literature, until we reach Lucian nearly six centuries later”. Daar is dus geen twyfel dat Aristophanes sy eie reëls op dié komedie van toepassing gemaak het nie. Alle grense en kategorieë skyn uitgewis te word, net soos Clouduckooville (of soos Breyten daarna verwys *Voëlandië*), die voëlutopia in die drama, alle logika en natuurwette uitdaag en ontken. Dis 'n ommuurde stad met groot stadspoorte, wat op een of ander manier in die lug dryf. Iris kan daardeur vlieg sonder om te besef die stad bestaan, terwyl aardbesoekers dit weer kan bereik nog voor hulle van vlerke voorsien is. Om weer vir Sommerstein (1987:4) aan te haal: “Nowhere, even in Aristophanes, are the laws of the universe so utterly set aside for the hero's benefit”. Die held hoef slegs sy wil uit te spreek en dan is dit so. Hy het totale mag – soveel soos 'n oppermagtige god.

### **(iv) Maskers of vermomminge**

Kostuums speel 'n baie belangrike rol in *Die voëls*, aangesien die meeste karakters soos voëls gemasker is. Die drama is aanvanklik geskryf om slegs deur drie akteurs opgevoer te word. Dit sou beteken dat twee van die drie karakters in die eerste helfte van die toneel af moes verdwyn vir die akteurs om ander karakters aan te neem. Sommerstein (1987:5) spekuleer dat Aristophanes die komedie só geskryf het om koste te bespaar, want die maskers en ander kostuums sou die produksie baie duur maak. (In hoofstuk 3 is begrotingsbesnoeiing by Suid-Afrikaanse feeste bespreek – ‘n bewys dat die beskikbaarheid van geld oor die eeue nog altyd ‘n stempel op dramaproduksies afgedruk het.) Daar is ook aanvanklik aangeneem dat die 24 koorlede elk in 'n ander voëlvermomming op die verhoog sou verskyn om só die verskillende spesies uit te beeld. 'n Baie opvallende Griekse vaas in die J. Paul Getty Museum in Malibu dui egter op verstommende getuigenis. Die vaas toon 'n fluitspeler wat tussen twee voëldansers staan. Die twee se kostuums lyk vir alle praktiese doeleindes presies dieselfde. Hulle



het sferiese kopstukke, met kuiwe en oop gapende bekke. Die dansers dra styfpassende lyfpakke wat tot by die enkels en gewrigte kom, elk met 'n kol in die middel van die lyfpak wat aan 'n pou se “pronkoog” herinner. Vlerke is aan die skouers geheg en sterte aan die middellyf en elk het 'n onmisbare erekte fallus. Alles dui daarop dat hierdie vaas 'n toneel uit Aristophanes se *Die voëls* uitbeeld, en sou dit wel so wees, het die koorlede nie elk 'n verskillende voëlvermomming gedra nie, maar identies gelyk. Dit maak sin, siende dat die toneel waar die koor op die verhoog kom, 'n vinnige, verwarrende toneel is en dit vir die gehoor moeilik sou gewees het om op spesifieke detail te fokus (Sommerstein 1987:5-6).

#### **(v) Spesiale rituele rolle**

Die rolle in *Die voëls* het rituele kenmerke, in die sin dat die karakters, soos Pisthetairos, toespelings op ware politici (en hul doen en late) in die Atheense stadstaat van 414 vC is (Arrowsmith 1961:4). Ook is rolwisseling en rolomruiling integraal deel van die intrige. Die feit dat die stuk vir slegs drie akteurs geskryf is (Sommerstein 1987:5), noodsaak die akteurs om verskillende rolle gedurende die verloop van die drama aan te neem. Vandaar die feit dat Hoopoe (ook bekend as Tereus) en sy dienskneg Sandpiper nooit die verhoog deel nie. In Arrowsmith se vertaling verlaat Sandpiper die verhoog op p.17 en Hoopoe verskyn op die volgende bladsy. Ook, wanneer al die ongewensde figure Cloudcuckooville binnestroom (die digter, priester, profeet, inspekteur, regsgeleerde ...), doen hulle dit een-een en verlaat die verhoog weer wanneer 'n volgende karakter moet verskyn (Arrowsmith 1961:59-90). Daar word verder op rituele wyse met hierdie figure – wat die voëls se stadstaat wil oorneem, leegsuig en ontwig – afgereken. Pisthetairos huiwer nie om elk van hulle 'n goeie afrantseling te gee nie. Hy stel byvoorbeeld aan die Inspekteur, wat homself 'n aanstelling as Inspekteur-Generaal van Aristophanes se Voëlanië gegee het, voor: “Splendid. I'll pay you off right now. Take that! And that!”, terwyl die didaskalia aandui dat Pisthetairos die Inspekteur gewelddadig aanrand (Arrowsmith 1961:68-69). Elke indringer kry dieselfde rituele behandeling.

#### **(vi) Sentrale figuur as ware of simboliese offerande**

Daar is nie 'n enkele figuur in *Die voëls* wat as skynkoning of iets dergliks moet dien om later as judasbok geoffer te word nie. Tog is die voëls sêlf ná alles die slagoffers – van die hoofkarakter Pisthetairos se gierige magsug en hulle eie toegeeflikheid. In die toneel waar die magsugtige Pisthetairos met die gode onderhandel, berei hy voëls vir ete voor op dieselfde wyse as wat hy vroeër veroordeel het (Sommerstein 1987:3). Arrowsmith verwys na hierdie voëls as “jailbirds”, maar selfs al is dit pluimvee, behoort dit steeds tot die vlieënde spesie. Vir die voëls is dit 'n “ominous sign to come” (Arrowsmith 1961:5).

### **(vii) Simboliese objekte**

Die voëls in Aristophanes se komedie, het verskeie assosiasies en hierdie veelvlakkige betekenislae is belangrik vir 'n beter begrip van die drama. Op die eerste en mees voor-die-hand-liggende vlak van betekenis stel die lewe van die voëls 'n eenvoudige, ongekompliseerde en vredevolle lewe voor. Maar Arrowsmith (1961:2) verwys ook na die antieke Atheense ontvlugtingsimboliek, wat aan die voëls gekoppel kan word. In drama op drama, deur byvoorbeeld 'n skrywer soos Euripides, sal die karakters in moeilike of tragiese omstandighede uitroep dat hulle daarna verlang om te ontsnap, om 'n voël te kan wees. Aristophanes was baie bewus van hierdie ontvlugtingsimboliek en maak vryelik daarvan gebruik – die sterflinge se behepthed met die vlieënde spesies (Arrowsmith 1961:2).

Dit word ook gou duidelik dat Voëlanië die Atheense Ryk voorstel. Arrowsmith (1961:4) meen geen Atheense burger sou Aristophanes se vergelykings van die veldtog teen die gode met die Atheense imperiale beleid en strategieë teenoor sy ledestate kon miskyk nie.

Pisthetairos stel onomwonde voor dat die gode uitgewis moet word deur “Melian starvation”, iets wat die sogenaamde “Megarian Decree” baie lewendig herroep. Dis duidelik dat Aristophanes se komedie *Die voëls*, binne O' Keefe se definisie van 'n rituele feesteks val. Die teks voldoen aan al die karnavaleske voorvereistes (soos vermomming, die gebruik van simboliese objekte, die skep van eie reëls, ens.) en vele meer. Daarom dat *Boklied* aan die hand van hierdie antieke drama in die volgende hoofstuk bespreek sal word.

#### 4.3.2. Tematiek in *Die voëls*

Daar is verskillende menings oor die sentrale tema van die stuk. Sommerstein voel daar is geen helder skakel tot 'n tema van publieke belang, soos politiek, letterkunde of opvoeding nie (1987:1). Hier verskil Arrowsmith (1961:3) van Sommerstein. Hy gee toe dat die sentrale tema nie dadelik opmerkbaar is nie, maar verduidelik dit deur die omvattenheid van die tema. Volgens hom is die sentrale tema in *Die voëls* die kwessie van *polupragmosunē* – 'n konsep wat die Atheense burger se mees uitstaande karaktertrekke beskryf. In die breedste sin van die woord is *polupragmosunē* daardie skouspelagtige rustelose energie wat die Atheners die glorieryke en gehate nasie van die Hellenistiese wêreld gemaak het. Aan die positiewe kant word die begrip met energie, entrepreneurskap, waagmoed, oorspronklikheid, nuuskierigheid en vindingrykheid geassosieer. Die negatiewe sy is egter rustelose onstabiliteit, ontevredenheid met 'n mens se lot, om aanhoudend en doelloos besig te wees, bemoeisiekheid en 'n stoute liefde vir alles wat nuut is. (Hierdie kenmerke is ook aan te tref in Breytenbach se dramatiese karakters en sal later bespreek word.) In politiese terme is *polupragmosunē* die gees van Atheense imperialisme en Athene se meedoënlose behoefte aan uitbreiding. In morele terme beskryf Arrowsmith dit as 'n goddelike onbegrip met dit wat menslik noodsaaklik is, 'n siekte met die simptome van korrupsie, wanorde en die honger na konstante verandering (soos gesien kon word in die alewige gewelddadige veranderings in antieke Atheense nasionale beleid, ook uitgebeeld in *Cloudcuckooland*) (Arrowsmith 1961:3).

Die karakters Pisthetairos en Euelpides in Aristophanes se *Die voëls* vind Athene en sy *polupragmosunē* ondraaglik. Hulle hoop om tussen die voëls te vind wat hulle in Athene mis: 'n rustige, ongekompliseerde lewe vol plesier.

Euelpides aan die woord:

Yes, dear people, we confess we're completely mad.  
But it's not like Sakas' madness. Not a bit.  
For he, poor dumb foreigner, wants in, while we,  
born and bred Athenians both, true blue,

true citizens, not afraid of any man,  
want out.

... we have left ...

looking for some land of sort and lovely leisure  
where a man may loaf and play and settle down  
for good

(Arrowsmith 1961:14-15).

Maar die voëls voel vyandig teenoor dié pelgrims en om die situasie te beredder dink Pisthetairos die idee van 'n voëlutopia uit. Van hierdie punt af vergeet Pisthetairos ongelukkig die oorspronklike vredesoekende doel van sy uittog en word hy die vaardige voorbeeld van *polupragmosunē*: oorredend, vindingryk, slinks, bemoeisiek en imperialisties. Die karakterisering kan nie meer eksplisiet wees nie en die verandering in gedrag nie duideliker nie. Die vredeliewende vlugteling het ontaard in 'n diktator met 'n roekelose beleid. Aristophanes beeld die Atheense burger met ironie en komedie uit en sê met dié drama dat geen Athener sy/haar wortels kan ontsnap nie. “Put an Athenian among the Birds and he will be an imperialist with wings and fight with the gods” (Arrowsmith 1961:4). Vir die skrywer is die Pisthetairos-karakter die voorbeeld van 'n politikus sonder enige beleid, maar wat wel magsbehep is.

In Aristophanes se oë is die logiese uiteinde van die Atheense *polupragmosunē* en aggressiewe rusteloosheid, dat die mens god sal word, vlerke sal dra en oor die wêreld sal regeer. Al wat die Atheners se hoop om goddelikheid te bereik van godslastering weerhou, is die feit dat hulle weet dat dit onbereikbaar is en nooit sal kan realiseer nie. Die ambisie sou egter nie verdwyn nie en manifesteer in die Athener se ontevredenheid met sy omstandighede. Aristophanes beskou die ontevredenheid as tragies en sien dit as die mens se verlies aan sy enigste bron van ware geluk – vrede word in oorlog verloor, tradisionele waardigheid word in hebsug en magsug verloor en alle eer verdwyn in die onmenslikheid van imperialisme. Maar Aristophanes weet ook dat hierdie ontevredenheid gewortel is in die aggressiewe honger vir 'n groter en beter lewe (Arrowsmith 1961:5). Die Griekse *polupragmosunē*, wat so sentraal in *Die voëls* staan, sluit aan by wat Wincor (1950:222) as 'n kenmerk van die karnavalteks sien, naamlik die

onderbewuste implikasie van Hoop op Onsterflikheid. Hierdie hoop lê opgesluit in die lente, hoewel winter nooit vergeet word nie. Wat dood is, is hergebore, maar in 'n veranderde vorm. Hoop lê in die moontlikheid vir die mens om in iets beter te ontaard, m.a.w. die Athener se strewe na goddelikheid.

Soos reeds genoem parodieer Breytenbach se *Boklied* deels Aristophanes se *Die voëls* en 'n bespreking van dié Afrikaanse dramateks volg in hoofstuk 5.

## **HOOFSTUK 5:**

### **Broeders in die Burleske: Breytenbach, Bakhtin, Bacchus**

#### **5.1. INLEIDING**

In aansluiting by die bespreking van *Die voëls* in die vorige hoofstuk, word die Afrikaanse dramaturg, Breyten Breytenbach se *Boklied* (1998) in hierdie hoofstuk in fyn besonderhede bespreek. Die belangrikste fokuspunt in die hoofstuk is 'n tekstuele, intratekstuele, intertekstuele en nie-literêre bespreking van *Boklied*, wat *Die voëls* deels parodieer. *Boklied* is 'n voorbeeld van 'n Afrikaanse dramateks wat eksplisiete Dionisiese en Bakhtiniaanse kenmerke toon en dus by uitstek gepas is vir 'n bespreking van die karnavaltradisie in vroeë antieke, latere Middeleeuse en nou ook kontemporêre teater.

Die kritiese vraag waarom hoofstuk 5 wentel, lui as volg:

Hoe sluit Breyten Breytenbach se Afrikaanse feesteks, *Boklied*, (en in 'n mindere mate *Die toneelstuk* en *Johnny Cockroach*) by Bakhtin se karnavalteorie en die rituele aard van die antieke Dionisos-feeste aan?

Om bogenoemde kritiese vraag te kan beantwoord, het die volgende twee afgeleide vrae in hoofstuk 4 (as aanloop tot hoofstuk 5) aandag geniet:

- i.) Hoe figureer die karnavaleske in dramatekste soos dié van Pirandello en Shakespeare?
- ii.) Kan dieselfde Bakhtiniaanse kenmerke ook van toepassing gemaak word op antieke Dionisiese tekste, soos *Die voëls*, wat al so vroeg as 414vC opgevoer is?

'n Derde afgeleide vraag, sal nou in hierdie hoofstuk aandag geniet:

- iii.) Hoe sluit *Boklied* by al die bogenoemde tekste aan – is daar ooreenkomste in Breytenbach se inspanning van karnavaleske kenmerke en die van ander (internasionale) dramaturge?

Hoofstuk 4 het dus die inleiding bevat, tot 'n omvattende tekstuele analise van hoofsaaklik *Boklied*, maar ook *Johnny Cockroach* en *Die toneelstuk*, in hoofstuk 5. Die studie poog om die feestelike ritueel in Breytenbach se tekste, sowel as die Bakhtiniaanse karnaval-elemente daarin uit te wys. In laasgenoemde verband speel intertekstualiteit 'n groot rol: dit sal derhalwe ook bestudeer word. Helize van Vuuren (1998/1999) en Charles Fourie (1999) se kritiese artikels oor Breytenbach se *Boklied*,

sal tesame met verskeie intertekstuele bronne die vertrekpunte van die finale analise vorm.

## **5.2. BREYTEN BREYTENBACH SE *BOKLIED***

### **5.2.1 Tekstuele, intratekstuele en intertekstuele analise: Bacchus (Dionisos) en Bakhtin se broederskap met Breyten**

#### **5.2.1.1. *Boklied*, 'n rituele feesteks**

In sy resensie wat oor *Boklied* handel, beskryf dramaturg en resensent Charles J. Fourie (1999:126) die drama nie net as 'n rituele teks nie, maar as digter/dramaturg Breytenbach se eie selfgeskepte ritueel. Die ritueel se 'magiese' krag speel, volgens Du Preez (2004:63) 'n belangrike rol in die teater. “Gestruktureerde vertonings soos die teater het sy ontstaan aan rituele te danke. Die invloed van die ritualistiese aspekte in die drama is nie net tot die ontstaan van die teater beperk nie, maar Brink (1974:49) beskryf die rol van die ritueel soos volg: “Die ritueel is die wensdink waarmee ... die verborge kragte ... in dinge opgeroep kan word.”

O' Keefe Bazzoni (1987:415) se sewe elemente, wat kenmerkend van die rituele feesteks of -geleentheid is, word in hierdie afdeling op die drama *Boklied* toegepas. (Die elemente is genommer van i-vii.

#### **(i) Die feesritueel of rituele teks vind gedurende 'n spesifieke tyd van die jaar plaas, 'n spesiale periode, 'n krisis- of oorgangsperiode en dikwels tussen seisoene**

Die teks *Boklied* het gedebuteer op die KKNK, gedurende die Paasseisoen in Maart/April 1998 (Van Vuuren 1998/99: 49-50). Die Middeleeuse karnaval, soos beskryf in Bakhtin se *Rabelais and his world*, het ook oor Paastyd plaasgevind (Lanters 2001:193) en die oertydse Dionisos-feeste is tydens die maand van Elaphebolion (einde Maart, begin April) ter ere van die god van wynbou gevier (Csapo en Slater

1995:103,104). Al drie hierdie Gebeurtenisse het in 'n oorgangstydperk plaasgevind – die Europese Paasfees en Dionisos-fees het die lente ingelei, terwyl *Boklied* as elegiese gesang (iets wat later in meer detail bespreek sal word) die herfs inlei (Van Vuuren 1998/1999:52). Breytenbach skryf self in die toneelaanwysing wat die stuk voorafgaan: “Die suggestie is dat die spel plaasvind in 'n tyd van krisis of angs” (1998, bladsy ongenommer, net voor die aanvang van die eerste bedryf).

Helize van Vuuren (1998/1999:44) beskou die gefragmenteerde en ondeursigtige aard van die teks as tekenend van die “verbrokkeling van betekenis en veelheid aan uiteenlopende singewing wat tiperend is van die oorgangsperiode waarin ons leef”. Sy gaan selfs so ver as om voor te stel dat Breytenbach se teks as oorgangsliteratuur geklassifiseer kan word – 'n tipe letterkunde wat geproduseer word nadat “'n groot sosio-politieke verandering in die land plaasgevind het” (Van Vuuren 1998/1999:44).

Bhabha (1994:1) beskryf dié oorgangstydperk (die laat negentigs en die draai van die millennium) as 'n tyd wat geken word aan “a tenebrous sense of survival, living on the borderlines of the 'present'”, 'n hede waarvoor daar geen ordentlike benaming blyk te wees nie, behalwe om die voorvoegsel post- aan te wend: postmodernisme, postkolonialisme, postfeminisme ... Die hede is dus onlosmaakbaar deel van die verlede. Nie net is Suid-Afrika gedompel in die onsekerheid van eeuwiseling nie, maar Van Vuuren (1998/1999:45) wys daarop dat die Suid-Afrikaanse oorgangsperiode ook ruweg saam met die draai van die millennium val, wat die onsekerheid en omverwerping van waardes tydens gewone oorgangstye selfs meer intens maak.

In aansluiting hierby merk Bhabha (1994:3) op dat in oomblikke van historiese transformasie daar kulturele hibriditeite na vore tree of gevorm word en die “social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, ongoing negotiation that seeks to authorise [these] cultural hybridities”. So 'n oorgangstydperk (wat Bhabha 'n derde ruimte noem) impliseer dus ook dikwels (en veral in die **post-**1994 Suid-Afrikaanse situasie) 'n soeke na **identiteit** – kultureel sowel as polities. (Hierdie soeke na identiteit sal later in die hoofstuk in fynere besonderheid bespreek



word.) Viljoen stel dit as 'n feit dat Breytenbach se digkuns dikwels eksplisiet politieke verse bevat. Dié politiek is beslis nie beperk tot sy digterlike oeuvre nie, maar figureer ook in sy ander werke, soos byvoorbeeld in sy eerste Afrikaanse dramateks *Boklied*. Dit is veral omdat “skryf kommunikeer beteken en die taal waarin dit geskied, wesenlik sosiaal is” (Viljoen 1998:283).

'n Voorbeeld hiervan is MAKER wat ook President M genoem word. Dis duidelik dat hierdie benaming toespeel op President Mandela (Du Preez 2004:94). Du Preez wys egter daarop dat die verskil is, dat MAKER deur 'n wit akteur vertolk moet word, terwyl ADAM, sy opvolger, 'n swart akteur moet wees. “Die korrelasies tussen die posisies en die rasse wat uitgebeeld word, lewer in 'n groot mate kommentaar op die oorgangstydperk waarin SA verkeer het gedurende die tyd waarin die teks geskryf en opgevoer is” (Du Preez 2004:94).

Breytenbach se tweede dramateks, *Die toneelstuk*, wat in 2001 gepubliseer en by die KKNK op die die planke gebring is, voer die politieke bewuste tema's verder. Hy gebruik die Waarheids- en versoeningskommissie as politieke interteks (Hambridge 2006), 'n gebeurtenis wat ook 'n oorgangstyd in die Suid-Afrikaanse geskiedenis markeer en steeds met die millenniumwisseling saamgeval het. Hambridge noem dat die Suid-Afrikaanse geskiedenis as meeserteks in *Die toneelstuk* dien. Die identiteitsoeke wat met oorgangsliteratuur gepaard gaan, is dus ook hier van toepassing.

## **(ii) 'n Spesiale area word opsy gesit waarbinne die gebeurtenis plaasvind**

Volgens Fourie (1999:126) se resensie is *Boklied* inherent verbind tot Breytenbach se “digterskap as teatrale verhoog”. Breytenbach bring sy karakters wat hy as afgeleefde akteurs of digters beskryf, byeen in sy eie geslote digterlike landskap – 'n “ruimte wat 'n gevangenis, gestig of somer net 'n onbruikbare teater kan wees” (Fourie 1999:127). Volgens Fourie hou Breytenbach digterskap vanuit die staanspoor as teatersport (ritueel) voor en dit blyk duidelik uit die verhoogaanwysings wat hy voorin die dramateks onder die titel AANBEVELING BY OPVOERING IN NIEMANDSLAND aandui. Hierin versoek die skrywer dat vergrote portrette van digters regoor die eeue as

agtergrondinkleding (dekor) moet dien. Hy vra ook dat die program sterwenswoorde of laaste verse van onderskeie digters moet bevat, om sodoende die digterslandskap duideliker op die verhoog te vestig (Fourie 1999:126).

Die karakter ISIS verwys na die verhoog of geslote ruimte as “heilige oorgangsgebied” – iets wat aansluit by die rituele drama wat plaasvind tydens 'n oorgangstydperk (Fourie 1999:130). Dié heilige oorgangsgebied is die perfekte ruimte waar nuwe kulturele, sosiale en politiese identiteite geskep en gevorm kan word. Bhabha (1994:5) gebruik die voorbeeld van 'n stel trappe as geslote ruimte wat die bo en die onder, die verlede en toekoms, verbind. Breytenbach se “onbruikbare teater” vervul dieselfde rol. Dit skep 'n verhoog waar skyn en syn twee kante van dieselfde munt is. Die geslote digterlike landskap kan dus gelykgestel word met Bhabha se stel trappe – 'n ruimte tussen “the designations of identity” (Bhabha 1994:5), wat die proses van simboliese interaksie fasiliteer. Dit word die bindende weefsel wat die verskil tussen bo en onder, swart en wit konstrueer. “The hither and thither of the stairwell [lees onbruikbare, tydelike verhoogruimte, waarna telkens vir die ritueel teruggekeer word], the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities” (Bhabha 1994:5). Hierdie ruimte tussen “fixed identifications” maak die moontlikheid van kulturele hibriditeit oop, wat verskille akkommodeer sonder 'n vasgestelde, voorafveronderstelde of gedwonge hiërargie. Dit bevorder dus 'n karnaval-tipe omgewing, waar hiërargieë omgekeer of uitgeskakel word.

### **(iii) Gewone reëls word opgehef en nuwe reëls geld vir die korte duur van die rituele feesgeleentheid**

Volgens Fourie (1999:126) skep Breytenbach sy “eie ritueel”. Die ritueel van die digkuns, met sy eiesoortige ritme en klank, steur hom min aan enige teaterkonvensies. Breytenbach skep eerder sy eie nuwe teaterreëls, “ritualistiese gegewe waarvolgens afsondering besweer sal word” (Fourie 1999:127), waar verhoudings opnuut opgeweeg en beoordeel sal word en waar een van die karakters as slagoffer of judasbok aangewys sal word, om die selfsaamgestelde ritueel te voltrek (meer volledig bespreek by punt 6 hieronder).

Du Preez (2004:67) meen die ritualistiese aspekte in die teks dui op die kunsmatige aard van die teaterproduksie, “aangesien die ritueel, net soos 'n opvoering/toneelstuk, 'n nabootsing en herlewing is waardeur die kyker/leser moet gaan”. Volgens hom is die proses van die ritueel belangriker as die uitkoms daarvan, want deur die deelname aan die proses “word die deelnemers verskuif vanuit 'n 'realiteit' tot in 'n ander realiteit wat buite die 'hier' en die 'nou' val”.

Fourie noem die enigste werklike chronologiese spelverloop in *Boklied* die 'ritueel van die bok', 'n ritueel wat reeds vroeg-vroeg in die teks deur MAKER se openingsrede aangekondig word: “Nouja. Hier's ons weer ... word ons genooi tot die eksistensiële spel van lewe en dood” (Breytenbach 1998:12). Fourie meen dat Breytenbach dan verder gaan en in sy volgende woorde op p.13 van die toneel, God as kollektiewe argetipe oproep wat die spelreëls (reëls van die ritueel) sal bepaal: “... ek sê nou vir julle God is maar net 'n droombeeld ... God is dit wat in die spieël van gesag lewe wanneer niemand daarna kyk nie. Die dood is ook maar net 'n hersinskim. Om die waarheid te sê, volgens logiese gevolgtrekking is God die Dood.” In Breytenbach se *Boklied* word selfs God onderwerp aan rolwisseling – as Gewer van lewe, maar ook as die Dood self. Dit opsigself maak van *Boklied* 'n karnavaleske teks – 'n teks wat afsterwe en hernuwing/herlewing as 'n enkelbegrip in dieselfde siklus sien, soos Bakhtin karnaval verstaan het (Lanters 2001:193). Soos God in *Boklied* die reëls van die spel bepaal, het Dionisos ook indirek die reëls van die antieke eerste kunstefeeste in Athene bepaal (sien Addendum C – ontstaansmite van Dionisos).

Hierdie “eie ritueel” is 'n deurlopende element, ook in Breytenbach se volgende drama, *Die toneelstuk*. Nie net ontstaan dié toneelstuk se ritueel uit die geloofsritueel van Ortodokse Rusland en konserwatief Calvinistiese Suid-Afrika nie, maar die werk word ook beskryf as 'n tronkritueel, 'n herinneringswerk (Grobler 2006). Volgens Grobler (2006) maak “Breytenbach gebruik van repetisie wat verband hou met die konsep van herinnering wat in die na-tronk-fase soos 'n draad deur sy denke, skryfwerk en skilderkuns loop”. Die ritueel wat homself manifesteer in herhaalde aksie en uiting,

neem ook die vorm van 'n toneelrepetisie aan. MARTIENS, die regisseur, kry sy karakters van die aanvang van die eerste bedryf (wat 'n toneelrepetisie uitbeeld) sover om asem- en stemoefeninge te doen. Die toneelaanwysings beskryf MARTIENS se insette as volg:

Hy ha-ha die toonleer en die ander herhaal dit in 'n koor. Dit doen hulle verskeie kere op gestileerde en oordrewe hoflike manier. Om die beurt draai hulle na mekaar, buig asof hulle 'n minuet drans, en ha-ha (Breytenbach 2001:8).

Regdeur die eerste bedryf word die ha-ha-aseemhalingsritueel herhaal – op verwagte en onverwagte plekke in die teks. Die ha-ha kan sekerlik geïnterpreteer word as spot en selfspot – die woorde “ha-ha” word immers gebruik om 'n gelag en humor in 'n teks aan te dui. 'n Ander voorbeeld van 'n ritueel wat deurentyd plaasvind, is eers ANNA en daarna MARTIENS se herhaalde “rondes” wat hulle met veelseggende plakkate om die speelvlak doen, soos wafferse “poppie[s] tussen twee rondes in 'n bokskryt” (Breytenbach 2001:8). Hulle is merkers en waarnemers van 'n rituele geveg – eweneens polities, filosofies, sowel as religieus (Grobler 2006).

#### **(iv) Sommige deelnemers dra maskers of vermommings**

Die skrywer self is 'n digter “onder die dekmantel van dramaturg” (Fourie 1999:127). Breyten Breytenbach vermom dus homself en die verskillende aspekte van sy persoonlikheid, deur homself in die verskeie karakters in *Boklied* voor te stel. Van Vuuren (1998/99:50) noem dit 'n spel met maskers en alter ego's. Hierdie tipe identiteitsvermomming word ook later in *Die toneelstuk* aangetref, wanneer Breytenbach uit die mond van MARTIENS, DAWID, IVAN, DOSTOEJEWSKI en HALFJAN praat (Grobler 2006; Hambridge 2006). Die identiteitsvermomming in *Die toneelstuk* word verder bespreek onder 5.2.1.3. hieronder.

Die karakter TEREUS ('n parodie op Hoopoe/Tereus in Aristophanes se komedie) in *Boklied* is 'n konkrete voorbeeld van 'n karakter wat 'n vermomming/masker dra. Hy word as volg op p.64 van die drama beskryf: “Hy het 'n paar verslete vlerke aan, nie waffers groot nie, en hy het 'n voëlmasker met 'n respektabele snawel oor sy kop. In sy

hand hou hy die lang veer.” ISIS merk later oor TEREUS (en Breytenbach se doelbewuste ingeskrewe rolwisselings wat ook die kwessie van ware identiteit aanspreek) op: “Nouja, in die eerste instansie moet jy ophou met jou onnosele gefladder van rol tot rol. Ek bedoel, mens sou sweer jy's 'n papegaai of 'n trassie as mens jou so aangetrek sien. Kry vir jou een vaste identiteit en stig 'n stad” (Breytenbach 1998:71). MAKER is weer 'n karakter wat deurentyd met 'n spieël in die hand aangetref word. Viljoen (1998:284) werp 'n bietjie meer lig op die gebruik van hierdie simbool as vermomming. Volgens hom is die “ek” nie 'n vaste punt van waarheid nie, maar 'n “maaksel of masker – meestal ook 'n masker saamgestel uit herinnering en verbeelding ... die spieëlbeeld is een van die sentrale maskers van die self”. Viljoen (1998:284) merk op dat die spieël een van die fokussimbole in Breytenbach se oeuvre is.

Die verwantskap tussen identiteitsoeke en die masker of vermomming kom ook baie sterk in Pirandello se *Ses karakters op soek na 'n outeur* na vore. Volgens Lorch (2005:3) meen Pirandello identiteit is slegs 'n versameling van maskers (hy beskou hierdie maskers as leeg, sonder gesig daaragter) wat die lewe en ander op 'n persoon afdwing. Hy verklaar identiteit relatief (Lorch 2005:4). (Vergelyk Viljoen hierbo wat opmerk dat identiteit nie 'n vaste punt van waarheid is nie).

Volgens Du Preez (2004:62) word die kyker in *Boklied* nie net met maskers gekonfronteer nie, maar ook met die akteurs wat die rolle vertolk se gesigte, “aangesien die maskers nie op die gesigte van die akteurs geplaas is nie, maar op hulle voorkoppe. Die plasing van die maskers op die voorkoppe van die akteurs is miskien gedoen om die praktiese probleem van hoorbaarheid te oorbrug, maar die implikasie met betrekking tot metateatrale aspekte [waar die teater oor teater handel] is interessant. Die gebruik van maskers veroorsaak 'n dubbele vervreemding van karakter.” Hy neem Grethe Fox (aktrise) as voorbeeld. Sy kom op die verhoog. Die gehoor is bekend met haar as aktrise en leer haar ken as die karakter Madonna. “In die tweede bedryf is sy dan Grethe Fox wat Madonna speel, wat 'n ander karakter speel” (Du Preez 2004:62).

Soos Breytenbach die spieël permanent in MAKER se hand stop om die kwessie van sy behaagsieke identiteit aan te spreek, gebruik die regisseur Brustein in sy 1996-verwerking van Pirandello se *Ses Karakters* die spieël as 'n baie suksesvolle fokussimbool (Lorch 2005:158). In die toneel tussen die pa en sy stiefdogter, en die identiteitsverwarring omdat hulle mekaar nie sou herken was dit nie vir die ma nie, gebruik Brustein 'n dansspieël en tonele speel tegelykertyd voor en agter die spieël af. Resensieskrywers was gou om op te merk dat die dansspieël “shows the audience looking at itself looking at the theatrical illusion”(Lorch 2005:159). Brustein het ook in die laaste bedryf spieëlbeelde gebruik om die verwarring van identiteite en werklikhede uit te beeld.

Die spieël word weer aangetref in *Die toneelstuk*. Die heel eerste toneelaanwysings dui hierdie spieël aan, wat 'n deur tussen twee tronkselle vorm (Breytenbach 2001:7). DOSTOEJEWSKI maak sy verskyning deur die spieël, ANNA gebruik dit as rekwisiet waarteen sy gekruisig staan en die twee karakters se rolle word deur die spieël omruilbaar (Breytenbach 2001:45-46). Waar ANNA in die eerste bedryf die heeltyd vir DOSTOEJEWSKI ('n tipe verlossingsfiguur volgens DAWID, soos ANNA ook as MAMMA JESUS) moes instaan, neem hy met die flits van 'n lig haar plek voor die spieël in (Breytenbach 2001:46). In Breytenbach se Engelse drama *Johnny Cockroach*, forseer die skrywer sy karakters om hulle verlede en selfs toekoms in 'n groot spieël op die verhoog te herken en erken. So moet hulle hulle ware identiteit ontdek, siende dat 'n mens se identiteit nie van jou verlede vervreem kan word nie. Die karakter MEURSAULT maan die President:

He's right, you know. You should really look at yourself in the mirror, mister President, and remember the way things are in Africa before you imagine the alternatives. Because imagination is also remembering forward. How could you imagine if you did not remember? (Breytenbach 2002:279)

Die PRESIDENT erken heelwat later in die toneelstuk dat sy refleksie ook skadukolle het:

My nostrils will pick up the many nuances of greyness, the shadows on the wall

will be images of myself in the mirror.

Daar word ook in Breytenbach se toneelaanwysings aangetoon dat die spieël alledaagse beelde van kontemporêre Suid-Afrikaanse televisiekanale moet projekteer (Breytenbach 2002:255). Die spieël dra dus op hierdie manier by om die Suid-Afrikaanse werklikheid na die gehoor te reflekteer.

Volgens Cremona (2004:76) loop karnaval en vermomming of identiteitspel hand aan hand. Sy noem die voorbeeld van die Maltese karnaval (soos vroeër in hoofstuk 3, punt 3.2.2., bespreek) wat sy ontstaan in so 'n identiteitspel gehad het. Deelnemers aan die karnaval sou deur die loop van die aand verdwyn en dan terugkeer in 'n mondering waarin hulle familie en vriende hulle nie erken nie. Karnaval het dus aan die deelnemers 'n geleentheid gebied om vinnig te transformeer. So transformeer die verskeie vermomminge in Breytenbach se karnavaltekste ook sy karakters en die manier waarop hulle na mekaar kyk en oor mekaar en hulself dink. 'n Ander voorbeeld *uit Johnny Cockroach* wat hier van toepassing is, is die karakter Johnny Cockroach self, wat inderwaarheid hom/haarself van drie identiteite bedien: 'n manlike self, 'n vroulike self en dan 'n gedeelde man-vrou-identiteit. Breytenbach (2002:254) beskryf die karakter as volg:

JOHNNY COCKROACH: A bum. In fact, a double character, male and female, tied together in a way that permits them to move slightly apart when they dance. In the text they are HE, SHE and BOTH. Dressed similarly in large hand-me-down coats and baggy pants.

#### **(v) Sommige deelnemers neem spesiale rituele rolle**

Die verskillende karakters in *Boklied* kan onder andere ook as verskillende personasies van die digter/dramaturg self herken word. Volgens regisseur Marthinus Basson kan die toneel op een vlak verstaan word as Breytenbach in gesprek met homself, met sy digkuns en sy tydgenote (Van Vuuren 1998/1999: 45). Hy gee dus aan die uiteenlopende aspekte van sy persoonlikheid en persoonlike ondervindings elk 'n karakter, soos RITSOS die banneling, anargis en digterlike Rimbaud-figuur (Fourie

1999:128,130), wat duidelik Breytenbach se frustrasie met sy eie ballingskap verwoord: “Ai, my bra, as jy maar kon weet hoe gatvol ek is van ondergronds lewe!” (Breytenbach 1998:41). Die karakters spreek almal by monde van iemand anders (soos die digter self) en is tegelykertyd die personifikasie van alles en niks (Fourie 1999:128). Du Preez (2004:12) merk op: “hierdie selfreferensie poog om die afsterwe van die outeur te onderstreep”. Van Vuuren meen al die manskarakters kan gesien word as fasette van die skrywer wat in konflik met mekaar is. Sy sien FARENJ as die vreemdeling en alterego van Breytenbach toe hy in ballingskap verkeer het. FARENJ is ook 'n romantiese vrouejagter. Wat die vrouekarakters betref, is ISIS Moeder Afrika en godin van vrugbaarheid, wat reglynig teenoor MADONNA staan, haar wit Europese nemesis (Van Vuuren 1998/1999:45).

Viljoen (1998:275) is van mening dat “verdubbeling, gespletenheid en gefragmenteerdheid van die “self” eie is aan en onlosmaakbaar deel is van Breytenbach se oeuvre. Ook die reglynige kontras wat MADONNA en ISIS met mekaar vorm, moenie ontken word as verskillende fasette van die dramaturg se identiteit nie. Galloway (1990:232) verduidelik dat Breytenbach sy Afrikaner-identiteit (gekoppel aan 'n sterk Europese bewussyn) verwerp ten gunste van 'n **Suid-Afrikaanse identiteit** en Viljoen (1998:275) brei uit op hoe die dramaturg hom met Afrika (ISIS) identifiseer - “nie as 'n plek nie, maar as 'n toestand, Afrika met al sy ellende en armoede.” Galloway (1990:20) wys daarop dat Breytenbach Swart Bewussyn nie as eksklusief vir gekleurdes beskou nie, maar dat dit ook geld vir “politiek-bewuste blankes wat hulself sien as Afrikane en nie meer as Europeërs nie”.

Bhabha (1994:2) redeneer dat die onsekerhede van die oorgangstydperk waarbinne ons leef aan verskillende kulture binne een bestel die geleentheid bied om hulle identiteit te onderhandel:

These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.



“*Nationness*”, gemeenskapsbelang en/of kulturele waardes kan onderhandel word (Bhabha 1994:2) en dit is wat Breytenbach met *Boklied* ook blyk te sê. Sy karakters wat uit verskillende Suid-Afrikaanse gemeenskappe kom – blank, bruin, swart – skaaf aan mekaar met hulle dialoog en verskillende ideologieë om daardie Suid-Afrikaanse identiteit waarvoor Breyten hom so beywer daar te stel. Bhabha (1994:7) noem dat “the very concepts of homogenous national cultures” in 'n verrykende proses van herdefinisie staan.

Breytenbach maak gebruik van die tegniek van identiteitswisseling (soos onder andere in die “musical chairs”-spel aangetoon aan die begin van die derde bedryf van *Boklied*), wat gepaard gaan met rolwisseling om Bhabha se sogenaamde herdefinisie van die homogene kultuur uit te beeld. Hiermee lewer hy moontlik kommentaar op die hiërargiese skommelings wat op Suid-Afrikaanse politiese front na die verkiesing van 1994 plaasgevind het. Die Afrikaner-minderheidstem wat die regerende stem was, het skielik waarlik die minderheidstem geword. Hulle posisie in die samelewing moet weer bepaal en onderhandel word – rolle is omgeruil, daar heers 'n algemene gevoel van rigtingloosheid en groot aanpassings moet gemaak word. Om weer vir Bhabha (1994:2) in dié verband aan te haal:

... in the *fin de siècle* [sowel as die einde van 'n bykans vyf dekadellange politieke bestel], we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the 'beyond': an exploratory restless movement caught so well in the French rendition of the word *au-delà* – here and there, on all sides ...

Rolwisseling, een van die Bakhtiniaanse kenmerke van karnaval, is deel van die “eie ritueel” wat Breytenbach in *Boklied* geskep het. TOESKOUER, is 'n goeie voorbeeld van 'n karakter wat rolwisseling ondergaan. Hy is aanvanklik 'n tipe “reserwespeler” wat soos die Griekse kore by die antieke Attiese feeste kommentaar vanuit die gehoor lewer

(Van Vuuren 1998/99:51). Later word hy wel deel van die verhoogspel en -aksie. *Boklied* se tweede bedryf, 'n parodie op Aristophanes se *Die voëls*, hou vele rolwisselings in. 'n Voorbeeld is MAKER wat op p.80 sy dialoog skielik hervat as een van die geveerdes (nie meer mens, maar altyd akteur) wat TEREUS aanspreek omdat hy twee mense die voëls se koninkryk binnegelaat het. Ook ADAM het in 'n voël uit die Aristophanes-parodie verander (Breytenbach 1998:81). Die derde bedryf word uit die staanspoor met rolwisseling ingelei. Die toneelaanwysings klink as volg:

Vanaf aanvang speel die akteurs, behalwe ADAM, 'n ingewikkelde weergawe van 'musical chairs'. Hulle sit beurtelings op verskillende stoele nadat hulle die naamkaart gelees het, probeer vernaam lyk, buig formeel vir mekaar, skud geesdriftig hand asof hulle nou vir die eerste keer ontmoet, wissel kaarte uit – insluitende dié van die afwesiges: kortom, dis die geluidlose mimiek en dans van identiteite wat uitgeruil word (Breytenbach 1998:107).

Die gehoor word ook gekonfronteer met die karakters se soeke na hulle eie, onbekende beeld – iets wat 'n sentrale tema vorm. Die karakters wil, soos die gehoor, weet hoekom hulle hulle in die geslote ruimte bevind. Dit gee aanleiding tot heelparty monoloë waarvan die betekenis eers later duidelik word (Fourie 1999:129). Die kwessie van identiteit, wat vroeër ook aangeraak is, word later verder bespreek onder punt c, wanneer daar gekyk gaan word hoe die Pirandello-tek *Ses karakters opsoek na 'n outeur*, op *Boklied* van toepassing gemaak kan word.

**(vi) Onder die rolspelers kan daar 'n sentrale figuur wees, soos 'n skynkoning, wat werklik of as deel van die rolspel geoffer sal word**

Rituele offerandes het ook tydens die Dionisos-feeste en as klimaks van die Middeleeuse karnaval plaasgevind. O' Keefe Bazzoni (1987:414) gebruik die Romeinse Saturnalia (wat grootliks vergelyk kan word met die Gekkefees (*Festival of the Fools*), soos bespreek deur Bakhtin) as voorbeeld van 'n karnaval, waar die goue era van feesvieringe en die malle najaag van plesier opgeroep is, waar diensknegte saam met hulle here drink en eet, rolle omruil om die norm op sy kop te draai en waar 'n skynkoning gekroon is en regeer het vir die kort tyd van die karnaval. Die goue sy van

hierdie fees is egter, soos by die Gekkefees, ná afloop daarvan in die skadu gestel deur die hoogtepunt van die fees, waar die skynkoning geoffer word as judasbok wat boete vir die kollektiewe sondes van die gemeenskap in geheel moet doen (O' Keefe Bazzoni 1987:414).

Die MADONNA-karakter in *Boklied* vertel in 'n monoloog hoe sy as 'n vrou “deur die brandende stad gekom het om 'n laaste keer by haar minnaar te wees”. Sy probeer haarself poëties vergeld deur teen die einde van die toneel uit te lap dat MAKER die minnaar was wat haar nooit liefgehad het nie, maar bloot gebruik het om 'n kind in die lewe te bring wat later geoffer moes en sou word. Soos Fourie (1999:129) uitwys, doen MAKER boete vir die kind se dood, wanneer hy uiteindelik as die bok aangewys word wat geoffer moet word – hy word die slagoffer van sy eie ritueel (MAKER is die digter Breytenbach self en dus moet hy hier sy eie dood as digter konfronteer. Die digter offer homself (Van Vuuren 1998/99:52)). As Breytenbach verdere woorde uit Rimbaud se *Une Saison en Enfer* kon leen (soos wel op plekke in die teks die geval is en later bespreek word onder 5.2.1.3), sou die digter van homself uitgeroep het: “On me coupera vraiment le cou; ce sera dégoûtant” (“*Hulle gaan regtig my kop afkap en dit gaan uiters onsmaklik wees*”) (Rimbaud 1994:25).

MAKER dra deurgaans 'n spieël saam met hom. Dit dui op sy 'behaagsiekte'. Wanneer hy as bok aangewys word, moet hy in die spieël kyk en homself konfronteer. Op p.152 oorhandig hy die spieël aan ADAM en so word die selfgeskepte ritueel voortgesit (Fourie 1999:129). Op p.154 pleit MAKER om 'n laaste vers te skryf, om so die reëls van sy eie ritueel gestand te doen. MAKER is van vroeg af reeds as skynkoning beskryf. In die tweede bedryf merk ISIS op: “Maar die indrukwekkendste bewys van alles is dat Maker, wat nou koning kraai, altyd 'n rooi pruik en 'n blinkende septer dra as tekens van sy koningskap” (Breytenbach 1998:90). Sy gaan in haar volgende spreekbeurt verder deur eintlik te voorspel dat MAKER die offer sal wees: “Rooi is die kleur van die hoogste offer, maar dis ook die feniks se kuif”. Die verwysing na die feniks, die mitiese voël wat deur in vlamme op te gaan weer uit sy eie as gebore kan word, versterk die verwysing na die karnavaleske dood-herlewing siklus.

“[M]iskien is dit ... so dat Breytenbach homself as digter kom offer het vir die ritueel van die teater” (Fourie 1999:131). Die feit dat *Boklied* 'n elegie is, maak die Judasbok nog sterker – die digter self moet boet, hy is die Judasbok en hy besing sy eie elegie, sy eie boklied.

### **(vii) Simboliese objekte kan gebruik word**

Fourie lewer spesifieke kommentaar op die simboliese aard van die toneelstuk *Boklied*. Hy meen om net te sê die werk is “simbolies ryk geskakeerd, sou die understatement van die jaar wees” (Fourie 1999:127). Breytenbach maak gebruik van 'n kis vol rekwisiete (of dan simboliese objekte), waarin hy die hele betekenisdraende “boksemdaais” saamgegooi het. Reeds aan die begin (op p.15) pak twee van die karakters, MAKER en ADAM, hierdie simbole een vir een uit en beskryf dit as volg:

ADAM: Die gedenkwaardighede.

MAKER: Die snuisterye.

ADAM: Die beentjies en die gathare wat oorgebly het van ons swelgpartye.

MAKER: Die toutjies en die gom van my heilige kuns.

ADAM: Die stront.

Nog 'n simbool wat baie prominente aandag in die pers gekry het, was die vals fallus wat RITSOS, die anargistiese Rimbaud-figuur, tussen sy bene vasgemaak laat hang het. “[RITSOS] begin sy mantel losknoop: hy het 'n enorme dofpers roede van plastiek gegord tussen die bene” (Breytenbach 1998:24). Van Vuuren (1998/99:49) dui daarop dat die kunspenis die derde been is wat Rimbaud se kiere vervang. (Dié Franse digter het kouevuur in sy een been gehad en moes op 'n kiere steun.) Sy meen die kunspenis is funksioneel binne die drama omdat dit 'n skakel vorm tussen Breytenbach se kreatiewe verwerkings van Rimbaud se *Une Saison en Enfer* en sy parodie op Aristophanes se paganistiese komedie *Die voëls*, wat in die tweede bedryf sentraal staan. Onthou dat *Die voëls* by die Dionisos-fees in 414 vC in Athene opgevoer is. By hierdie heilige fees, het die fallusdraers en vals fallusse deel uitgemaak van die Dionisiese fallus-aanbidding in die heidense opset in antieke Griekeland, voor Christus

(Goldhill 1990:99; Addendum C; Van Vuuren 1998/99:49). Hierdie simbool het die meeste reaksie by die eerste KKNK-gehoor uitgelok en is volgens Van Vuuren (1998/99:49) 'n aanduiding van die historiese afstand “tussen die (meestal Christelike) Westerse latere gehoor en die vroeëre paganistiese heidense gehoor”, vir wie die fallus-ritueel deel van hulle jaarlikse Dionisos-aanbidding was.

Breytenbach maak ook dikwels gebruik van die dolfyn as simbool in *Boklied* (Van Vuuren 1998/99:46). Hierdie kan ook as 'n Grieks-gebaseerde simbool gesien word, soos blyk uit Csapo & Slater (1998) se bespreking van die antieke vase wat onder andere die wortels van Griekse drama daarop uitgebeeld het. Daar is ongeveer 20 vase tussen 560 en 480 vC wat getuig van *komoï*-spelers wat aangetrek het soos diere, of op dolfyne gery het (Csapo & Slater 1998:89-93, sien Addendum C). *Boklied*-regisseur, Marthinus Basson, verduidelik die dolfyn as 'n sentrale metafoor wat dui op bevryding – of dit nou kind, kommunisme of Mandela is. Dié bevrydingsbeeld sluit natuurlik aan by Breytenbach se sentrale tema regdeur sy oeuvre – gevleuedheid of om te vlieg, dit wat vir bevryding en kreatiewe skepping staan. Dat bevryding een van die sentrale tema's regdeur sy oeuvre is en hom ook kenmerk as openbare digter en politieke figuur kan nie betwyfel word nie en is weer eens teenwoordig in sy latere drama *Die toneelstuk*. Hy skaar hom reeds in die sestigerjare in die openbaar by die swart bevrydingstryd (Galloway 1990:40). Die bevrydingsmetafoor word verder bespreek onder punt b.

Breytenbach het ook karnavaleske raakpunte met die Pirandello-oeuvre. Pirandello se *Sagra del Signore della Nave* fokus byvoorbeeld op die groteske elemente van religie en die temporale in die dorp se dubbele feesviering. Paganistiese en Christelike rites, beelde, objekte, feesvierders en prosessies word direk in opposisie tenoor mekaar gestel in die oorvol feestelike spasie (O' Keefe 1987:417). Diegene wat die religieuse deel van die fees verteenwoordig is somber, maer, sonder humor, verdoemend. Hulle is ontnem van die ekstase van groot geloof en is vasgevang in 'n opgedroogde wêreld. Verteenwoordigers van die vlietende, tydelike wêreld is vrolik, laf, absurd, vet, dronk, obseen en mal (O' Keefe Bazzoni 1987:418). *Boklied* bevat talle voorbeelde van absurde en obsene gedrag. Maar die pers fallus, soos hierbo bespreek, is sekerlik die

mees opvallende obseniteit en direk afkomstig van die paganistiese Dionisos-feeste van twee-en-'n-half-duisend jaar gelede. In teenstelling hiermee, het die gehore wat *Boklied* by sy KKNK-debuut bygewoon het, 'n oorwegend Christelike agtergrond gehad. Soos Van Vuuren (1998/99:49) reeds aangedui het, het die paganistiese elemente 'n vervreemdingseffek op die Afrikaanse gehore gehad. Voeg hierby Breytenbach se gebruik van gewyde liedere in *Boklied* en die afstand (en konflik) tussen die Christelike en die paganistiese raak des te duideliker. Asof Breytenbach se omwerking van paganistiese, ritiese *Die voëls* in *Boklied* se tweede bedryf nie op sigself absurd genoeg is nie, eindig hy dié bedryf van alle dinge met 'n gesang:

Uit diep-tes ga-hans ver-loo-re  
Met red-ding vé-her van daan  
Waar hoop se la-haaste spoo-re  
In wan-hoop ô-hons vergaan  
Uit die-hiep van dô-honker nag-te  
Roep ons o He-re hoo-oor  
En mag ons ja-hammer klag-te  
Tog op-klim tô-hot U oor

(Breytenbach 1998:103).

Wat die ironie verder versterk, is dat TEREUS, die voëlmens/mensvoël die lied sing – hy wat die oorgang tussen die wêreld van die voëls (en dus ook die paganistiese wêreld van Aristophanes) en die mens (met 'n ontsag vir God, uit die verwysingsraamwerk van meeste Afrikaanse feesgangers) verteenwoordig. *Die toneelstuk*, Breytenbach se tweede Afrikaanse drama, bevat ook voorbeelde waar die paganistiese teenoor die Christelike rite geplaas word. Du Preez (2004:65) stel dit as volg:

Die rituele wat in die Christelike kerke uitgevoer word, is 'n repetisie vir die wederkoms van Christus. Net so is die repetisie vir die toneelstuk wat in die eerste bedryf gevind word en in die tweede bedryf van *Die toneelstuk* gemanifesteer word, 'n ritueel vir die wederkoms van Dostoejewski.

O' Keefe Bazzoni (1987:420) maak die volgende samevattende opmerking oor Pirandello se karnavaleske werk:

Conventional rules of behaviour are disrupted: surprises, confusions, and theatre tricks interrupt and fragment the plots, which are enacted only momentarily before being disrupted, shaking and unsettling our expectations. The entire ritual of theatre is both invoked and debunked, and audiences are challenged to make sense of apparent chaos.

Sy brei op die aard van die chaos uit: akteurs ontmoet fiksionele karakters wat vir hulle sê hoe om hulle rolle te vertolk, ware mense word met dramatiese karakters verwar, die gehoor neem die verhoog oor – alle teatrale verhoudings word omgekeer en bevraagteken. Alle rolle word gedekonstrueer, ontmasker en weer gemasker; outoriteit en sosiale pretensie word ontkroon (O' Keefe Bazzoni 1987:420-421). In hierdie geval kan Pirandello op beide *Boklied* en *Die voëls* betrekking hê, soos nou verder bespreek sal word in die gesprek tussen die Breytenbach- en Aristophanes-tekste.

#### **5.2.1.2. Breytenbach in gesprek met *Die voëls***

Die digter/dramaturg maak vryelik van Aristophanes se *Die voëls* as interteks gebruik. Dit is veral opmerklik vanaf p.62 tot en met p.101 van die drama. Sy vertalings is los en in humoristiese Afrikaans. Dis belangrik om in gedagte te hou dat *Die voëls* (en so dus *Boklied* ten dele) 'n paganistiese komedie met fallusdraers en voëls is. Die voël is 'n belangrike motief:

Dit verwys eerstens na die erotiese manlike geslagsorgaan in platvloerse omgangs-Afrikaans, maar is tweedens ook 'n aanduider van gevleuedheid, bevryding en vergeesteliking (Van Vuuren 1998/99:51).

Vir antieke Atheners het voëls as ontvlugtingsimbool gedien (Arrowsmith 1961:2). Daarom dat Euelpides en Pisthetairos met hulle doelbewuste uittog uit Athene by die voëls gaan aanklop het, om daar 'n lewe van “soft and lovely leisure” (Arrowsmith 1961:14) te lei. Arrowsmith (1961:2) verwys spesifiek na skrywers soos Euripides wat deeglik bewus was van die algemene konsensus in antieke Griekse literêre kringe dat voëls ontvlugting aandui en dat daar 'n versugting onder seekendes en ontevredenes ontstaan het “om weg te vlieg soos die voëls”. Breytenbach se karakters (almal digters)

sien ook in die voëls ontvlugting, maar in plaas van om te dui op 'n fisieke wegvlug, dui dit op kreatiewe wieke – om groener weivelde in nuwe (literêre) skeppings te gaan soek. Van Vuuren (1998/99:51) wys daarop dat gevleueldeheid regdeur Breytenbach se oeuvre 'n sentrale tema is en direk aan kreatiwiteit verbind kan word. In *Boklied* verduidelik TEREUS dat hoewel dit lyk of hy nie eintlik vere het nie, hy darem 'n sigbare “spare” het – en dít 'n veerpen. “*Dis om mee te skrywe – dis my geheue aan vlug, my vlietende identiteit*” (Breytenbach 1998:66).

Die voël en die simbool van vlug is ook merkbaar in *Die toneelstuk*. Die eerste melding van die voël-metafoor is reeds op die eerste bladsy in die toneelaanwysings, wanneer Breytenbach (2001:7) die karakter DAWID beskryf as 'n tronkvoël met 'n eksotiese kleed. Dat hy 'n vasgekeerde voël is wat nie uit die tronk kan ontvlug nie, is duidelik in sy woorde: “*Ek-bely-ek-is-'n-voël-met-geleende-vere*” (Breytenbach 2001:37). Die vasgevangde voël roep 'n vroeëre biografiese Breytenbach-werk op, *The True Confessions of an Albino Terrorist*, waar 'n knielende man op die voorblad van die boek 'n voël in sy arms vashou. Die man is agter tralies en sy kop is toegedraai in verbande. Hy kan nie die arms sien wat deur die tralies na hom uitreik nie (Grobler 2006).

Die vroeëre Breytenbach-toneelstuk *Johnny Cockroach* ontbreek ook nie aan voorbeelde waar vlug en vlerke as metafoor vir vryheid gebruik word nie. Die hy-self van die kakkerlak sê vroeg reeds in die toneel: “*When I get my wings I'm going to be one of those kites in the wind above this theatre to pick the rotten flesh off your bones*” (Breytenbach 2002:261), waarna die tweeling-self (BOTH) ook opmerk: “*They have eyes and they don't see, they have wings and they don't fly*” (Breytenbach 2002:261). Wanneer DANCER vir die eerste keer op die toneel verskyn, is hy naak “standing quietly perched like some big bird” (Breytenbach 2002:274). DANCER herinner hier baie aan TEREUS in *Boklied* (Breytenbach 1998:75), wanneer hy gaan fluit om die nagtegaal wakker te maak en dan met sy kaal agterstewe na die gehoor staan. Naaktheid is dan ook 'n metafoor vir bevryding. Die kakkerlak-hy/sy maak elemente bymekaar om vlerke te maak en die VOICE-karakter agtervolg hulle die heeltid om hulle van die vere te ontnem (Breytenbach 2002:274). Wanneer JOHNNY



COCKROACH oplaas daarin slaag om 'n paar vlerke aanmekaar te sit, probeer die tweeling-karakter om die vlerke soos 'n papiervliegtuig te laat vlieg. VOICE neem die vlerke speels van hulle af (p.293), daar is 'n geveg vir besit en die vlerke eindig op in die fontein, wat dan ook die einde van 'n baie kortstondige smakie van vryheid vir die millennia-oue, vasgevangene kakkerlak beteken. Tog slaag hy eindelijk om die vlerke uit die fontein te red (p.296), wat weer die hoop op ontvlugting bevestig en versterk.

Die voël is natuurlik ook die metafoor vir bevryding van 'n seksuele aard. Die voël as duider op die manlike geslagsorgaan, kom nie naastenby so sterk en kru in die Engelse vertaling van *Die voëls* oor nie, bloot omdat *bird* in die Engelse omgangstaal nie so oorweldigend met die seksuele geassosieer word, as “voël” in die Afrikaanse omgangstaal nie. *Boklied* ontbreek nie aan voorbeelde van dié seksuele dubbelsinningheid nie. Wat meer is, Breytenbach maak deeglik gebruik van die woordspel wat in Afrikaanse omgangstaal die aksie om te “fluit” en “'n draai te gaan loop”, met die “voël” verbind. Vergelyk die onderstaande passasie in die Afrikaanse (verwerkte) teks met Arrowsmith se oorspronklike vertaling van *Die voëls*:

TEREUS: Dis kinderspeletjies. Ek gaan loop net 'n draaitjie in die bos en maak my nagtegaal wakker. Dan fluit ons. Sodra hulle ons hoor sal hulle spore maak hiernatoe (Breytenbach 1998:73).

HOOPOE: Nothing simpler. I'll just step behind this little thicket here and wake my sleeping wife, my lovely Nightingale.

We'll do a small duet and whistle them here.

They'll all come flocking in when they hear our song (Arrowsmith 1961:23).

Behalwe vir die voor-die-hand-liggende inhoudelike en tekstuele ooreenkomste (en soms direkte vertalings) wat die dialoog in *Boklied* en *Die voëls* betref, het Breytenbach Aristophanes ook in skryftechniek nageboots. Soos Fourie (1999:129) opmerk, maak Breytenbach soos sy antieke voorganger, gebruik van die spel-binne-'n-spel-tegniek. Fourie (1999:129) noem dit 'n gesprek wat tot 'n komplekse dramatiese struktuur lei. O' Keefe Bazzoni (1987:414) werp meer lig op hierdie spel, wanneer sy dit ook in

Pirandello se tekste uitwys. Soos dit met die karnaval die geval is, neem die karnavalteks (in dié geval *Boklied*, *Die voëls* en die Pirandello-oeuvre) ook 'n patroon aan wat 'n spesifieke atmosfeer en toon daarstel. Die feit dat die karakters gebonde is aan ritueel, verhoog hulle selfbewussyn. “Participants [karakters] are enactors and spectators simultaneously” (O' Keefe Bazzoni 1987:414). Breytenbach se TOESKOUER-karakter kom waarskynlik eerste in die gedagtes op – dié karakter wat aanvanklik kommentaar vanuit die gehoor lewer, maar later wel deel word van die toneel op die verhoog. Daar is egter baie ander voorbeelde in die interteks en sy Afrikaanse parodie, waar nie net die deelnemers (of gehoor) nie, maar die karakters self gelyktydig rolvertolkers binne en waarnemers van die drama en sy teks is. Die koor in Aristophanes se drama lewer byvoorbeeld kommentaar op die komiese aard van *Die voëls* en die skrywer se duidelike voorkeure en vooroordele ten opsigte van komiese en tragiese opvoerings:

Think, spectators, imagine yourselves with a pair of wings! The sheer joy of it!  
 Not having to sit those tragedies out! No getting bored. You merely flap your little wings and fly off home. You have a snack then make it back to catch the COMIC play  
 (Arrowsmith 1961:55).

Soos wat Aristophanes in sy teks na die toneelkompetisies op die Dionisos-feeste verwys, waar sy eie teks op daardie oomblik ook by die einste fees opgevoer word en besig is om deel te neem aan die kompetisie vir beste komedie (en so sy eie werk kontekstualiseer), so verwittig Breytenbach ons van die feit dat hy Aristophanes se *Die voëls* as interteks gebruik en op dié manier plaas hy weer *Boklied* binne konteks:

ISIS: En waar's ons nou? Dis wat ek wil weet.  
 RITSOS: Dink jy jy sal die pad terug teater toe kry?  
 ISIS: Selfs Aristophanus sou hier verdwaal het (Breytenbach 1998:61).

Die toneel open bykans op identiese wyse as *Die voëls*. ISIS en RITSOS voel so verdwaal soos EUELPIDES en PISTHETAIROS en beide groepe wil weet of dit moontlik is om die pad huis toe te vind (vir ISIS en RITSOS is die teater huis). Deur Aristophanes op plekke woord vir woord aan te haal, versterk Breytenbach sy

kontekstuele verwysing en wil hy sy eietydse gehoor só lei tot begrip. Die feit dat ISIS en RITSOS bewus blyk te wees dat hulle karakters is wat geskep is uit 'n Aristophanes-parodie, sluit aan by O' Keefe Bazzoni (1987:414) se aanmerking dat die spel-binne-spel tegniek die karakters se selfbewussyn verhoog. In dieselfde trant lewer Breytenbach ook tersluiks op homself kommentaar en die feit dat hy besig is om 'n parodie op die planke te bring:

TEREUS: Of maak of jy 'n skrywer is en organiseer 'n rituele maaltyd en vermaak jou gaste met uittreksels uit Aristophanus se *Voëls* (Breytenbach 1998:98).

O' Keefe Bazzoni (1987:420-421) verwys verder na die karnavalteks, waar akteurs fiksionele karakters ontmoet wat hulle aansê hoe om hulle rolle te vertolk as deel van die spel-binne-die-spel. Een van die beste voorbeelde uit *Boklied*, is waarskynlik waar RITSOS ('n fiksionele karakter uit die aard van die feit dat hy bewus is van sy akteurskap) ISIS te midde van haar argument stop om haar te wys dat hy die manier waarop sy Aristophanes se teks aangepas het, afkeur. ISIS weer, lewer dan kommentaar op die publiek en die verhoog waarop sy haar bevind. Sy erken die feit dat sy slegs 'n rol speel:

ISIS: Die lug is tussen hemel en aarde, dit wil sê tussen verhoog en ouditorium, reg? Nouja, in die vervolg, wanneer digters offerandes vir die volk bring, sal die volk aksynsbelasting moet betaal, so nie laat julle nie toe dat daardie heerlike vleisreuke julle gebied oorsteek nie.

RITSOS: Ek is glad nie so seker dat die ou teks baat by hierdie kontemporêre aanpassing nie.

ISIS: Wat bedoel jy?

RITSOS: Wel, om die gode deur die volk te wil vervang, of die publiek dan, skep net verwarring. En ek is ook nie so seker oor jou dichotomie tussen digters en volk nie. Ons is ook mos maar mens. Sou dit nie beter wees as jy sê digters word vir die Party geoffer nie?

ISIS: Julle wit mense kloof altyd hare. Die publiek daar, die afloerders (*sy maak 'n wye gebaar*) – bring ons as verenigde digters van die wêreld dan nie ons offers juis via die verhoog, hierdie heilige oorgangsgebied nie?

(Breytenbach 1998:72-73).

Daar is nog verskeie voorbeelde in die Breytenbach-stuk, waar die akteurs bewus is van die feit dat hulle binne 'n opvoering is. TEREUS merk op p.83 teenoor MAKER op: “Hulle [ISIS en RITSOS] is bes moontlik nikswerd digters, maar hulle speel toneel asof hulle lewens daarvan afhang, dêmmit.”

Volgens O' Keefe Bazzoni (1987:414), vrees en begeer die deelnemers [karakters] in 'n karnavalteks die onafwendbare uitkoms tergelyk. In *Die voëls* begeer die geveerdes 'n stad van hulle eie, maar hulle vrees terselfdetyd (en met goeie reg) die inmenging deur mense.

Die digterstryd in *Boklied*, of die “ritueel van die bok”, soos Fourie (1999:128) dit noem, waar een van die digters aan die einde van die toneel hom- of haarself moet opoffer ten einde die ander digters 'n kans te gee om te herleef, word deur al die karakters met opgewondenheid en weersin afgewag. Op p.99 roep TOESKOUER uit: “Wanneer slag julle die bliksemse bok?” Vanaf p.144, wanneer die “ritueel van die Bok” begin om voltrek te word, heers daar 'n onkeerbare opgewonde spanning. Die karakters kan nie wag om die uiteinde te hoor nie, ongeag wie die slagoffer sal wees:

MAKER (klap sy hande): Reg, vriende en comrades en landgenote en  
ensovoorte. Kom ons move met die article (Breytenbach 1998:149).

Al die karakters maak 'n kring en sing hulle eie weergawe van *Ring-a-ring a-rosey* (ook 'n ritueel op sy eie), waarna hulle neerval en uitbundig lag (Breytenbach 1998:150).

Wanneer ADAM MAKER aanwys as die Bok, kan hy glad nie sy lot aanvaar nie. Hy is dan die dramaturg, die skrywer en nou moet hy geoffer word. Hierdie “ritueel van die Bok” herinner aan twee dinge: a) die karnaval se skynkoning wat vir die hele volk se boetedoening moet sterf (of dit nou 'n skynoffer of ware ritueel is) en b) die bok wat ook op rituele wyse by die Dionisos-feeste geslag is (O' Keefe Bazzonni 1987:415; Addendum C).

Van Vuuren (1998/99:49) is van mening dat die funksie van die verwerking van die Aristophanes-tekste in *Boklied*, eers ten volle verstaan kan word wanneer daar 'n studie van die ou Griekse komedie by die Dionisos-feeste gemaak word. Toe Aristophanes *Die voëls* geskryf het, was dit die laaste dae van die stadstaat Athene as onafhanklike demokrasie. Die Dionisos-fees was 'n plaaslike Atheense gebeurtenis en die teenwoordigheid van vreemdelinge was nie 'n algemene gesig nie (Van Vuuren 1998/99:49). Soos vroeër genoem is hierdie fees gewoonlik aan die begin van April gevier – dit was 'n nasionale fees wat die lente ingelei het.

Van Vuuren (1998) beskryf die uiteindelijke doel van die Stedelike Dionisia as 'n “georganiseerde en gekontroleerde uitlaatklep” vir die mens se primitiewe drange. *Boklied* debuteer ook by 'n nasionale kunstefees en aan die begin van April (wel ter inleiding van die herfs). *Boklied* loop oor van die satire en “toespelings op tydgenootlike figure en gebeure”, soos Aristophanes se *Die voëls* (Van Vuuren 1998/99:49). Die Griekse dramaturg skep die verbeelde utopia Nephelokokkygia (Cloudcuckooville in Engels) en Breytenbach maak die sogenaamde voëlparadys, wat hy in Afrikaans Voëlania noem, deel van sy dramatiese gebeure. Dis nie verrassend dat Breytenbach 'n soortgelyke utopia, waar mense 'n wonderwortel kou en dan vlerke kry, aantreklik vind nie. Dié voëlparadys is veral besonder betekenisvol in sy oeuvre. Vanaf sy eerste prosawerk in 1971 met die titel *om te vlieg*, vergelyk Breytenbach kreatiwiteit met die aksie “om te kan vlieg”, om los te kom uit die kettings van 'n aardse werklikheid (Van Vuuren 1998/99:50). In al sy tronkbundels figureer 'n bevryde wêreld en Viljoen (1998:288) noem hierdie tronkbundels “pogings om die wêreld daar buite te visualiseer ... om landskappe van vryheid tot stand te bring”. Voëlanië verteenwoordig so 'n landskap van vryheid – ook omdat mens vlerke nodig het om daar uit te kom. Om magiese vlerke te hê impliseer ook 'n metode om menslike foute en beperkings te kan ontsnap. Breytenbach ontvlug in sy gedigte deur “kopreise, drome of reise per skip” (Van Vuuren 1998/99:50).

Van Vuuren (1998/99:51) sê dat die utopia of paradys, wat deur Voëlanië opgeroep word, geassosieer kan word skakel met die politiese euforie van 'n nuwe Suid-Afrika ná

1994. Sedert die begin van sy oeuvre in 1964, toe Breytenbach met twee bundels gedebuteer het spreek hy hom in die openbaar uit teen kapitalisme as ekonomiese ideologie en Afrikaner-nasionalisme as politieke sisteem (Galloway 1990:1-4). Volgens Galloway (1990:5) identifiseer hy hom van vroeg af met die sosialisme en die skep van 'n paradys soos Voëlanië dui op Breytenbach se smagting na 'n staat wat sosiaal bevry is. Die politieke omstandighede in Athene in ag genome, kan dit wees dat Aristophanes se Cloudcuckooville ook die euforie van sy eietydse politiese strewes (die ambisieuse Siciliaanse krygstog) wou vasvang (Sommerstein 1987:5). In dié lig kan beide Voëlanië en Cloudcuckooville gesien word as “the emergence of a community envisaged as a project” (Bhabha 1994:4) – terselfdertyd 'n visie en 'n konstruksie wat sosiale hervorming wil meebring, wat jou verby die “beyond” en terug neem in 'n gees van hersiening om die bestaande politieke beleid aan te pas.

Volgens Bhabha (1994:12) sou Breytenbach en Aristophanes se Voëlanië 'n soort “migrasie”-staat wees, waarheen migreer word om identiteit te hervorm en bevestig – om die self op reis te herontdek, “the resettlement of the borderline community of migration” (Bhabha 1994:12). Bhabha (1994:6) maak melding van 'n nuwe demografie van internasionalisme wat besig is om wêreldwyd kop uit te steek, as gevolg van 'n postkoloniale migrasiegeskiedenis, politieke diaspora, sosiale ontheming, die digterlike nosie van selfballingskap en toenemende gevalle van politieke en ekonomiese vlugteling (Bhabha 1994:7). Die migreerders soek betekenis in hulle grensoorskrydende reise na groener weivelde. Bhabha (1994:26) noem dit die “contemporary compulsion to move beyond, to turn the present into the 'post'”. Voëlanië staan in die teken van hierdie “groener weivelde”, dit beeld die *Boklied*-digters, die Grieks Atheense reisigers en inderdaad die kontemporêre samelewing se intense begeerte uit om êrens in te pas. “To live in the unhomely world, to find its ambivalencies and ambiguities enacted in the house of fiction ... is also to affirm a profound desire for social solidarity: “I am looking for the join ... I want to join ... I want to join” (Bhabha 1994:27).

Van Vuuren (1998/99:51) meen egter ook dat *Boklied* en sy utopiese paradys (wat nie so perfek uitdraai nie) indirek kommentaar lewer op die ontnugtering vanaf 1997. Die politieke ontnugtering het nie vir Breytenbach as 'n verrassing gekom nie. Hy het dit reeds in die tagtigerjare voorsien, toe hy hom aktief beywer het vir die omkeer van die destydse politieke bestel, en hom in die openbaar met die swart weerstandsbeweging verbind het (Galloway 1990:7). Ten spyte van die feit dat hy van mening was dat die African National Congress (ANC) die politieke party was wat die saak van swart politieke mag die beste verteenwoordig het (hoewel dit volgens hom nooit werklik in 'n vry demokratiese organisasie sou ontaard hie), het Breytenbach die volgende uitlating gemaak: “The African National Congress will eventually rule the country ... It is conceivable that the present totalitarian State will be replaced by one which may be totalitarian in a different way ... “ (Galloway 1990:21). Die voëlpardys het in *Boklied* en *Die voëls* in so 'n “ander tipe totalitêre staat” ontaard.

Die *Boklied*-karakters toon ook al die kenmerke wat Aristophanes se Atheense burgers in *Die voëls* getoon het, toe hulle hulle ware kleure begin wys en so ook die sentrale tema (volgens Arrowsmith 1961:3) van die toneelstuk ontbloot het. Arrowsmith meen *Die voëls* handel oor die kwessie van *polupragmosunē* – 'n konsep wat die Atheense burger se mees uitstaande karaktertrekke beskryf. Soos hierbo genoem, beteken die woord *polupragmosunē* daardie skouspelagtige rustelose energie wat die Atheners die glorieryke en gehate nasie van die Hellenistiese wêreld gemaak het. Aan die positiewe kant word die begrip met energie, entrepreneurskap, waagmoed, oorspronklikheid, nuuskierigheid en vindingrykheid geassosieer. Al hierdie kenmerke kan op die een of ander wyse aan Breytenbach se *Boklied*-karakters toegedig word. Die karakters se identiteitspeletjies wat wissel van bedryf tot bedryf is vindingryk, hulle digkuns en aanwending van die woord is oorspronklik en hulle het waagmoed om deur te druk met iets so brutaal en primitief soos die “ritueel van die bok”. Aan die ander kant, is daar egter die negatiewe sy van *polupragmosunē*: rustelose onstabiliteit, ontevredenheid met 'n mens se lot, om aanhoudend en doelloos besig te wees, bemoeisiekheid en 'n stoute liefde vir alles wat nuut is (Arrowsmith 1961:3). MAKER vind dit aan die einde van *Boklied* onmoontlik om sy lot as “bok” te aanvaar, wanneer hy die ander karakters

benoud toesnou dat hulle “diere” is en beveel om met die spel op te hou (Breytenbach 1998:152). MAKER se doellose en aanhoudende beheptheid met sy spieël reflekteer ook die negatiewe sy van *polupragmosunē* en die rustelose onstabiliteit is in al die karakters te vind – veral in die wyse waarop hulle die ritueel van die bok voltrek (Breytenbach 1998:42,45,47,156-157).

Du Preez (2004:76-77) wys ook op strukturele ooreenkomste tussen die antieke Griekse komedies en *Boklied*. Die Griekse komedie het min of meer uit ses dele bestaan: die proloog, parados, agon, pharmakosritus (uitwys van 'n sondebok), parabasis en eksodus.

Die proloog van die Griekse komedie stel die probleem van die drama en moontlike idees vir die oplos daarvan. Aan die begin van *Boklied* (p.11-17) stel Maker homself voor en verduidelik waarom daar 'n byeenkoms van skrywers is. “Die probleem is die soeke na die sondebok wat geoffer moet word, of in Maker se woorde 'maar ons kort nog die hoofgereg’” (Du Preez 2004:76). Tydens die parados kom die koor met sang, dans en musiek binne. Van p.18-29 in *Boklied* kom die karakters stelselmatig die speelruimte binne. Die parados gee aan die gehoor die geleentheid om die individuele karakters te “ontmoet”. Na hierdie bekendstelling, volg die agon (Du Preez 2004:76). In die agon word die moontlike oplossings vir die probleem uit verskeie hoeke bespreek en daar word op 'n oplossing en toepassing daarvan besluit. “In *Boklied* word die agon gevul met fantasievlugte, skeldtaal, herinneringe en filosofie, getrou aan die natuur van die digter. Maker bring dit alles tot 'n einde met die woorde: Al die gepraat-praat-praat ... kom ons besluit wie se beurt dit vanaand is om die pad Paradys toe te wys.” (Du Preez 2004:77). Die *pharmakosritus*, of dan die uitwys van die sondebok, volg. Volgens Du Preez (2004:77) is hierdie rite nie net daar om 'n sondebok uit te wys om van skuld ontslae te raak nie, maar om nuwe lewe deur 'n gewillige dood te bewerkstellig. Die parabasis, waar die gehoor direk aangespreek word, raak aan kontemporêre en aktuele probleme. In *Boklied* rig die digters lang monoloë/vertoë aan die gehoor en Breytenbach spreek sy opinie uit oor eietydse bestaan in Suid-Afrika. Die parabasis in *Boklied* strek van p.107-157 (Du Preez 2004:77). Die Griekse komedie eindig met die eksodus, waar



die spelers die verhoog verlaat en gereed maak vir die feeste van die aand. “In *Boklied* (p.158-159) verlaat die karakters die verhoog vir hul aandete, die opeet van hul offer. Die god is uiteindelik dood (Maker) en sodoende kan die ander karakters lewe” (Du Preez 2004:78).

In *Die toneelstuk*, Breytenbach se tweede Afrikaanse drama, word die moontlikheid van 'n nuwe totalitêre staat, 'n werklikheid. Soos Hambridge (2006) dit stel: “By Breytenbach is daar die wete dat die nuwe bestel die waansin van die oue dupliseer”. Die bitterheid en opstand teenoor die politieke beleid in die sogenaamde “hervormde” Suid-Afrika deursuur die hele drama. Breytenbach verwys in hierdie toneelstuk na Suid-Afrika as “Moermekaarland” en drie van die karakters, MARTIENS, ANNA en DAWID, spreek byvoorbeeld die volgende ironies-by-tye-sarkastiese belydenis in 'n koor:

Die gevolge van rrrrasse-diskrimi-simunye-nasie bly duidelik sigbaar in die ernstige armoede en die president se paleise en sosio-kokonomiese piesang beleid agterstande wat deur meeste swart mense en Martiens ondervind word ... ons verbind ons pols en enkel daartoe om ons vermoëns, middelle en juwele en energie coca-cola individueel en gatsamentlik aan te wend om rassisme met stam en wortel en tak en taal uit te roei en 'n nie-gemeenskap te bevorder wat tot voordeel sal strek van alle base in Moermekaarland (Breytenbach 2001:44-45).

Hoe dit ookal sy, O' Keefe (1987:420-421) was nie verkeerd in haar beskrywing van karnavaleske literatuur, naamlik dat dit gekenmerk word deur alle rolle wat gedekonstrueer, ontmasker en weer gemasker word nie. Kyk na MAKER (die karakter wat Breytenbach self verteenwoordig) en sy skynkoningskap en uiteindelijke offering, as 'n voorbeeld – selfs nie *Boklied* se skrywer word dekonstruksie en ontmaskering gespaar nie. Dat outoriteit en sosiale pretensie in beide die tekste onttroon word, is geen geheim nie. Cloudcuckooville lê die magsbeheptheid van die antieke Atheense stadstaat bloot en Voëlanië is nie alleenlik 'n verset teen skynheilige Calvinisme nie, maar ook teen kontemporêre sosio-politieke gebeure. Geen bestaande bestel sal in hierdie twee tekste, verteenwoordigend van hulle verskeie tydvakke, 'n onaantasbare “heiligheid”-status kan behou nie.

### 5.2.1.3 Ander intertekste

Wat bydra tot die verwikkeldheid van Breytenbach se eerste dramateks, is sy kwistige aanwending van intertekste uit onder andere die wêreldliteratuur. *Boklied* is nie slegs 'n parodie op Aristophanes se *Die voëls* nie. Breytenbach maak ook gebruik van dieselfde Griekse skrywer se komedie *Die Paddas*. 'n Ander sentrale interteks is die digter Arthur Rimbaud se werk *Une Saison en Enfer* (1873). Hy verwerk ook Griekse poësie van die digter Ritsos, Franse poësie van Villon en Rimbaud en Pirandello se *Six characters in search of an author*. Verdere intertekste is Breytenbach se eie uitgebreide oeuvre, Afrikaanse halleluja-liedjies en FAK-volksliedjies (Van Vuuren 1998/99:47). Du Preez (2004:35) meen die gebruik van intertekstualiteit beklemtoon die afwesigheid van een outeur en outoritêre betekeniskepper. Dit motiveer verder waarom die digter/dramaturg sy eie uiteenlopende karaktertrekke aan sy verskillende karakters toegeken het.

Van Vuuren (1998/99:47) sien *Boklied* se eerste bedryf as 'n gedeeltelike verwerking van Rimbaud se revolusionêre teks uit 1873, *Une Saison en Enfer*. By monde van die bruin banneling, RITSOS, kom die volgende direkte vertaling van bogenoemde teks byvoorbeeld op p.41 van *Boklied* voor:

Lank gelede, as ek reg onthou, was my lewe 'n fees waar alle harte oopgeblom  
en wyn gevloei het. Een aand het ek Skoonheid op my skoot laat sit, en sy was  
verbitterd, en ek het haar gevloek.

Rimbaud het op 17 en 18-jarige ouderdom hierdie prosa-gedig geskryf (met die vertaalde Afrikaanse titel '*n Seisoen in die Hel*) ná 'n intens traumatiese verbreking van sy verhouding met die Franse digter Verlaine. Hy het Europa vir Afrika verruil in selfopgelegde ballingskap, ten spyte van sy dubbelsinnige sentimente oor Afrika en sy mense. John Porter Houston (1988:7) beskryf Rimbaud se ballingskap as 'n poging om die negentiende eeuse leefstyl wat hom so gebonde laat voel het, te ontsnap – as hy dan nie die tyd kan ontvlug nie, kan hy minstens van plek verwissel.

Daar is 'n direkte parallel tussen Rimbaud se ballingskap en dié van die dramaturg self. Breytenbach het vroeg in sy lewe weer die Afrika-kontinent verlaat en na Europa as selfbanneling vertrek en vandaar steeds oor Suid-Afrika en sy ambivalente gevoelens jeens sy geboorteland gedig (Van Vuuren 1998/99:47). Hy het hom sonder skroom teen die amptelike beleid uitgespreek en so volgens Galloway (1990:12) teen die volkswil verset en is daarom (in die woorde van Willem de Klerk) “van 'volksverraad' beskuldig en gedoem tot die wrede lot (van) ekskommunikasie uit die kring van regte Afrikaners” (Galloway 1990:13). Breytenbach sou saam met Rimbaud kon stem, wanneer hy sê: “Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez et me livrant à la justice, Je n’ai jamais été de ce peuple-ci ...” (“*Priesters, professores, meesters, julle maak 'n fout om my aan die geregtigheid uit te lewer, ek was nooit werklik deel van hierdie volk nie ...*”) (Rimbaud 1994:14) .

In 1976 (bykans presies 'n eeu na Rimbaud se *Une Saison en Enfer*) keer Breytenbach vir 'n intense seisoen terug na Suid-Afrika en beskryf dit in sy boek *'n Seisoen in die Paradys*. Deur RITSOS, bruin vryheidsvegter en teruggekeerde banneling, aan die woord te stel met die aangehaalde Rimbaud-vertaling, lewer Breytenbach kommentaar oor sy eie lewe en sy ballingskap (Van Vuuren 1998/99:47).

Die digter Rimbaud het kouevuur (*gangreen*) in sy een been gehad en moes met 'n kiere loop. Kort voor sy dood op 37-jarige ouderdom en as deel van sy intense lyding, moes sy been in Marseilles geamputeer word (Cohn 1973:8). Breytenbach vervang hierdie “derde been”/kierie in *Boklied* op humoristiese wyse met 'n reuse-kunspenis. Die diepgaande invloed wat Rimbaud op Breytenbach se werk gehad het, kan ook gesien word in sy vroeë bundels, waarvan een juis *Kouevuur* heet (Van Vuuren 1998/99:47). Van Vuuren (1998/99:48) verwys nog na een kreatiewe aanpassing van *Une Saison en Enfer* wat in *Boklied* voorkom. Rimbaud skryf oor sy voorneme om sy vaderland te verlaat vir Afrika:

Je suis de race inférieure de toute éternité ... Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham

(Rimbaud 1994:12-15).

*(I am of a race inferior for all eternity ... The shrewdest thing is to abandon this continent, where madness prowls to provide these wretches with hostages. I am entering the true kingdom of the children of Ham)* (Rimbaud 1979:48-53)

Breytenbach plaas hierdie woorde op p.47 in die mond van RITSOS, die bruin vryheidsvegter, en dit verander die betekenis met rasse skrede:

Dis duidelik dat ek altyd van 'n minderwaardige ras was. Die enigste slim ding om te doen is om pad te gee uit hierdie kontinent waar malheid die misrabele mense as gyselaars aanhou. Ek sal optrek na die ware koninkryk van Gam.

Rimbaud verklaar ook as deel van sy relaas oor sy vaderland: “Maintenant je suis maudit, j'ai horreur de la patrie” (Rimbaud 1994:12). Hy verag sy vaderland vir die nalatenisskap wat dit vir hom as Fransman gegee het, maar hy druk homself tog slegs in Frans uit. Breytenbach sukkel met dieselfde innerlike stryd, waar hy die apartheidsnalatenisskap van sy vaderland verag, maar nie kan loskom van Afrikaanswees nie.

Dis ironies dat die negentiende eeuse digter Rimbaud homself as 'n minderwaardige Europeër beskou het wat na Afrika – die ware koninkryk van Gam – moes uitwyk om sy minderwaardigheid te ontvlug. RITSOS is weer 'n bruin stryder wat binne die Suid-Afrikaanse konteks met sy rassekwessies wil wyk uit hierdie Afrikaland. Waar Breytenbach se Gam is, is oop vir spekulاسie, maar Van Vuuren (1998/99:48) wonder of hy Voëlanië in gedagte gehad het, of dalk selfs die hiernamaals.

Die tema van ballingskap word verder geneem in RITSOS se dialoog. Op p.44 van die drama uiter hy die volgende weeklaag:

En wie het my lewe gesteel? Daar kan geen retoer wees vir die balling nie ...  
Niks gaan voor hom oop nie en alles maak toe agter hom. Soos 'n ou wond. Hy stink van die kouevuur ... Daar is niks om na terug te keer nie. Jy het verloor wat die ander belewe het, en jy word 'n gedaante, 'n spieël.

Breytenbach bring weer die kouevuur by ballingskap uit. Ballingskap is 'n tema wat van vroeg af al in die digter se oeuvre figureer. Oor sy debuutbundel, *Die Ysterkoei moet sweet*, skryf Galloway (1990:32):

Nuut in die Afrikaanse poësiekonteks ... is die ondersoek na die chaos en sinloosheid van die lewe, die siniese ondertoon en die haat-liefde teenoor sy geboorteland wat die wrangheid van ballingskap onderstreep.

Van Vuuren (1998/99:48) haal sy gedig “17 Desember 1988” uit die bundel *Soos die so* (1990) aan, as aansluiting by RITSOS se woorde hierbo.

Hierdie ding (wat fancy tolke exile roep)  
is pal met jou in wagkamer en op stoep  
los jou nooit, vat jou saam na vreemde plekke  
nag na nag in 'n ander gevlekte bed  
is jy die eierlose nes van die diefvoël

Die motiewe wat Breytenbach dus van Rimbaud ontleen en van toepassing maak op die 1998 Suid-Afrikaanse sosiale en politieke landskap in *Boklied*, sluit rasseproblematiek, verskeurdheid tussen kontinente en ballingskap in (Van Vuuren 1998/99:50). In Rimbaud se woorde: “Je me crois en enfer, donc j’y suis.” (*Ek glo ek is in die hel, dus is ek*) (Rimbaud 1994:19). Viljoen (1998:288) is van mening dat juis ballingskap 'n “belangrike bestaansvoorwaarde” vir Breytenbach se werk is.

Viljoen se stelling is tot 'n mate ook geldig vir Breytenbach se latere drama *Die toneelstuk*. In die werk trek “ballingskap”, of die ontneming van vryheid, 'n ander baadjie aan, naamlik dié van 'n tronkvoël, weliswaar 'n “eksotiese tronkvoël” maar nietemin (Breytenbach 2001:1). Breytenbach se politieke gevangenskap is een van die sentrale tema's van *Die toneelstuk*. By monde van DAWID op bladsye 13 en 16 van die drama, gee Breytenbach 'n eksplisiete vertelling van sy eerste verhoorervaring, waarna hy vir nege jaar tronkstraf gevonnissen is. Volgens Galloway (1990:197) het bewyse jare ná die verhoor in *Pretoria News* en *The Star* aan die lig gekom, dat die staat Breytenbach

onder die wanindruk geplaas het, dat sy vonnis onderhandelbaar was. Sou hy saamwerk en bely dat hy skuld dra aan terrorisme-aksies, maar voor die regtersbank en in die publiek berou toon, sou hulle sy straf verkort en 'n aansoek om vrylating na een jaar toestaan. Daar is getekende dokumente om hierdie ooreenkoms tussen Breytenbach en die Minister van Justisie, Jimmy Kruger, te staaf. Breytenbach het sy deel van die ooreenkoms nagekom, maar nie die staat nie. Hy is, ten spyte van sy belydenis en skulderkenning, tot nege jaar tronkstraf gevonniss en eers na sewe jaar van effektiewe tronkstraf vrygelaat. Met *Die toneelstuk ('n Belydenis in twee Bedrywe)* probeer Breytenbach hierdie gebeure aan sy gehoor oordra. DAWID:

Ek bely dat ek met woord en daad die vorige regime probeer ondermyn het. Ek het gedog hulle was fasciste en skurke ... Ek het sommer vir alles bely. Al die draaiboeke en rolle wat ek ooit gespeel het. Dit het my bokkerôl gehelp. Die mense het van die straat af ingekom en op die banke kom sit (beduie na die gehoor) om my aan te gaap ... die aanklaer het woorde van skuldbekentenis in my mond gelê. Soos 'n koekoek in 'n ander voël se nes. Ek was in my moer  
(Breytenbach 2001:13,16).

Later kom soortgelyke belydenisse uit DOSTOEJEWSKI se mond, die Russiese skrywer wat ook soos Breytenbach jare in die tronk spandeer het:

As ek sou saamwerk is daar dalk die moontlikheid van 'n afslag op my vonnis ...  
Hoe kon ek 'nee' sê? Ek sal enigiets gee om weer buite te kom waar die lewe is ... (Breytenbach 2001:50).

Wat die tronkmotief betref, is Jean Genêt, volgens du Preez (2004:69) 'n sterk teenwoordigheid in *Die toneelstuk*:

Genet se eerste drama, *Deathwatch* handel oor drie gevangenes wat saam in 'n tronk is. Daar word verwys na 'n ander gevangene wat nie op die verhoog sigbaar is nie. Binne die ruimte word 'n aaklige ritueel deur die gevangenes afgespeel wat verskillende vlakke van kriminele verrotting uitbeeld.

Die tronkruimte is nie net soos in *Deathwatch* belangrik om die karakters se degradering uit te beeld nie, maar Genêt was, soos Breytenbach, 'n tyd lank in 'n tronk aangehou. “Die gebrek aan die “vierde muur”-realiteit sluit die gehoor by die reaksies in. Breytenbach verbreek ook die “vierde muur”-realiteit in die voorskrifte vir die opvoering van die teks” (Du Preez 2004:69).

Daar is 'n ooreenkoms tussen *Boklied*, *Die toneelstuk* en *Deathwatch*: die situasie waarin die karakters hulle bevind – almal is gevangenes (Du Preez 2004:70). Nog 'n ooreenkoms is dat Genêt sowel as Breytenbach sorg dat die aksies in hulle dramas gestileerd en goed gechoreografeer is, of dan andersins totaal chaoties.

Breytenbach baseer weer, soos met *Boklied*, 'n groot deel van *Die toneelstuk* op 'n interteks uit die wêreldliteratuur, naamlik Dostoejewski se *Die Gebroeders Karamasov*. Dié roman bestaan uit 12 boeke en 'n epiloog en is voltooi in November 1880. Die werk dra betekenis op twee vlakke: op die oppervlak is dit 'n storie oor 'n vadermoord waaraan al die vermoorde se seuns in wisselende grade skuldig is, maar op 'n dieper vlak is dit 'n drama van 'n morele stryd tussen geloof, twyfel, rede en vrye wil. Die vader wat vermoor word, is Fyodor Karamazov en sy drie seuns is Dmitri, Ivan en Alexey. Pavel “Smerdyakov”, Fyodor se buite-egtelike seun volgens die stories wat die rondte doen, is ook betrokke by die moord. Die roman ondersoek die bestaan van God, die aard van die waarheid, en hoe belangrik vergifnis is. Die moordsaak kan gesien word as 'n letterlike uitdrukking van die vraag of een man werklik verantwoordelik gehou kan word vir die dood van 'n ander (<http://en.wikipedia.org>). Dostoejewski worstel dus met die probleem van menslike skuld (Struc 1981). Menslike skuld as motief kom ook in Breytenbach se *Die toneelstuk* voor. Volgens Struc (1981) was Dostoejewski se uitgangspunt dat alle mense verantwoordelik is en almal is skuldig – deur dit te aanvaar kan 'n mens moontlik gered word. Dostoejewski se roman en Breytenbach se toneel stem ooreen, in dié dat hulle albei die mens bestudeer wat in uiterste omstandighede geplaas is (Struc 1981).

Breytenbach trek ook parallele tussen sy eie lewe en dié van die Russiese skrywer. Hambridge (2006) meen die verwysings na Dostoejewski self, aktiveer Breytenbach se “eie tronkhel”. Beide die skrywers was polities aktief en het tronkstraf uitgedien. Waar Breytenbach krities teenoor die ou apartheidsbestel, maar ook die nuwe SA politiese bestel staan omdat dit slegs 'n duplisering van die vorige een is, is Dostoejewski oortuig dat die mensdom nooit van sy sotterny ontslae sal raak nie (Hambridge 2006). Grobler (2006) noem ander ooreenkomste tussen die twee skrywers. Sy bewonder die deursettingsvermoë van beide skrywers en dat hulle altwee kreatiewe skeppings kon voortbring uit hulle pyn en gevangenskap en verwerping uit die samelewing: “ ... die veelheid van skepping wat essensiële vryheid weerspieël, kom by albei voor”.

Du Preez (2004:125-127) lig verdere direkte ooreenkomste tussen *Die toneelstuk* en *Die Gebroeders Karamasov* uit. Nie net neem Breytenbach die karakters Ivan, Aljosja en die Inkwisiteur uit Dostojewski se roman nie, dele van die dialoog is 'n direkte vertaling uit die roman (soos in *Boklied* die geval is met *Une Saison en Enfer*). Breytenbach (deur die karkakter Dawid wat 'n inkarnasie van Breytenbach self is) sê aan die einde van die eerste bedryf (p.46) terwyl die karakters nog gretig op Dostoejefski wag:

All for a good Xhosa. Die dood kom nader. Hy is byna hier. Ek sal sy gedig vir hom omsit in 'n verhoogstuk en hy sal my seënend kus en vir my sê wel gedaan,  
Dawid (Breytenbach 2004:125).

Du Preez (2004:126) wys verder daarop dat die openingsreëls van die tweede bedryf uit boek V hoofstuk 5, wat Dostojewski “Rebellie”noem, kom. “Die openingsreëls tussen Ivan en Aljosja kontekstualiseer die res van die bedryf en is ook die begin van die toneelstuk waaraan daar in die eerste bedryf gerefereer is”. Du Preez brei hierop uit deur daarop te wys dat die konteks waarin die dialoog die res van die stuk plaas, veral dui op die stryd met en vir vryheid en die verantwoordelikheid wat met vryheid gepaardgaan.



Nog 'n ooreenkoms kan gevind word in boek XI, waar Ivan deur die duiwel gekonfronteer word. Hierdie konfrontasie kan 'n droom of die werklikheid vir die karakter wees, net soos die verskyning van Dostoejefski aan Breytenbach in *Die toneelstuk* ook 'n droom of die waarheid kon wees. Volgens Du Preez (2004:127) is die aard van die gebeure nie so belangrik soos die feit dat dit wel gebeur het nie. In Ivan se soeke na die bewyse van God se bestaan, asook dié van die wêreld en die duiwel, word hy in die roman vernietig. In Breytenbach se *Die toneelstuk* word hy egter die oorwinnaar en lei Aljosja aan 'n leitou van die verhoog af. Hy word 'n geestelike sadis, in beheer en deur sy intellek lei hy die res aan 'n leisel rond (Du Preez 2004:131).

Reeds in *Boklied* staan Breytenbach krities teenoor die skynheiligheid van Afrikaner Calvinisme, maar hy voer dit heelwat verder in wat Grobler noem die *Groot Gesprek oor Christenskap* in *Die toneelstuk*. Dostoejewski was ook gekonfronteer deur die Russiese denke van sy tyd, wat volgens Grobler (2006) letterlik God-besete was. Sy land- en tydgenote het geglo dat Rusland 'n groot rol te speel het in die komende apokalips. Dostoejewski ontmoet Christus in 'n droom onder haglike omstandighede in 'n tronk in Omsk. In die toneelstuk ontmoet DAWID DOSTOEJEWSKI ook in die tronk en sien hom as 'n soort verlossingsfiguur. Vergelyk in hierdie verband die volgende aanhaling uit die teks: “Hy sal kom. Hy sal my verstaan” (Breytenbach 2001:40).

Grobler (2006) noem ook die ritualistiese aard van *Die toneelstuk* en dat dit sterk herinner aan die wettiese ritueel in die Russies Ortodokse kerke waaraan Dostoejewski blootgestel was. Die geloofsritueel word ook in *Boklied* aangetref, maar in 'n gans ander gedaante. Soos reeds bespreek is *Boklied* 'n parodie op die Dionisiese toneelstuk *Die voëls* deur Aristophanes en die karnavaleske Dionisiese geloofsrituele van vrugbaarheid word deurentyd in *Boklied* aangetref.

Breytenbach ontleen ook die dobbelmetafoor en -ritueel uit Dostoejewski se lewensdrama. Hambridge (2006) meen dis aan die een kant omdat Dostoejewski 'n dobbelslaaf was, maar sy beskou ook Breytenbach se poging om 'n teks te skryf “wat die huidige SA vierkant in die oog kyk”, as 'n vorm van Russiese roulette.

'n Interteks wat sterk figureer in beide *Boklied* en *Die toneelstuk* is Pirandello se *Ses karakters opsoek na 'n outeur*. Die digterskarakters in *Boklied* bevind hulle in 'n geslote ruimte of digterlike landskap wat ook beskryf kan word as 'n verlate, ongebruikte teater. Soos hulle bevraagteken waarom hul hulself in die spesifieke geslote ruimte bevind, bevraagteken hulle ook hulle eie identiteite. Die toneelaanwysings wat die derde bedryf inlei sê:

Hulle sit beurtelings op verskillende stoele nadat hulle die naamkaart geles het, probeer vernaam lyk, buig formeel vir mekaar, skud geesdriftig hand asof hulle nou vir die eerste keer ontmoet, wissel kaarte uit – insluitende dié van die afwesiges: kortom, dis die geluidlose mimiek en dans van identiteite wat uitgeruil word (Breytenbach 1998:107).

Die gehoor word ook gekonfronteer met die karakters se soeke. Die titel van die Pirandello-drama onder bespreking, verklap reeds aan die gehoor of leser dat daar te make is met ses *karakters* – eendimensionele figure. Hulle bevind hulle ook op 'n verhoog, soekend na 'n outeur om tasbare identiteit aan hulle te gee, deur hulle dramatiese verhaal in teksvorm neer te skryf (Fergusson 1967:36). Die geskrewe woord en die opvoer daarvan is dus dít wat hulle dink aan hulle ewigheidswaarde gaan gee (Mariani 1991:198). Ook die digters in *Boklied* is blote karakters op 'n ongebruikte woordlandskap en is deur die 'ritueel van die Bok' opsoek na 'n vorm van onsterflikheid. Mariani (1991:193) beskou die tema van die Pirandello-drama as een wat die aard van artistieke skepping ondersoek en die verhouding tussen kuns en die daaglikse lewe. Breytenbach verwys ook konstant na die skeppingsproses en beskou skepping as ontvlugting van die alledaagse, “om te vlieg” (Van Vuuren 1998/99:50).

Dis interessant om daarop te let dat twee ander Breytenbach-tekste, die Engelse *Johnny Cockroach*, en die tweede Afrikaanse drama *Die toneelstuk*, soos *Boklied* ook 'n fiksionele of verlate verhoog as stel oproep. In *Die toneelstuk* bevind die karakters hulle in 'n ruimte wat lyk soos tronkselle waar hulle 'n drama op die planke probeer bring (Breytenbach 2001:7,15). In *Johnny Cockroach* lyk die verhoog baie soos in *Die*

*toneelstuk*, dis 'n verlate onbepaalbare ruimte, met 'n reuse-spieël wat die dekor oorheers en waar die spelers 'n teater van vervloeë dae oproep, 'n teater waaraan hulle in die onbepaalbare verlede deel gehad het (Breytenbach 2002:255). Die teater-binne-'n-teater-spel, wat deur Pirandello beïnvloed is, kom dus in aldie die dramas voor. Die teater in *Johnny Cockroach* het die naam “The 20th Century” gedra en op dié teater se verhoog het tonele van wêreldbelang afgespeel. Johnny Cockroach voel homself steeds baie deel van hierdie “teater van die verlede” en sê die volgende:

Our actors played out the rise and fall of colonialism, fascism, Nazism, Marxism, national liberation ... Until finally, the only script left was the free market where dog eats dog and cat and mouse ... Yeah, “The 20th Century” put on spectacular productions of wars and civil wars and liberation wars and revolutions, mass movements and mass exterminations and ethnic cleansing and the sky lit up with the promise of singing tomorrows (Breytenbach 2002:256).

Hierdie stukkie dialoog uit die mond van 'n onsterflike kakkerlak, dui weer Breytenbach se politieke bemoeienis aan en sy drang daarna om kommentaar op politiese en sosiale gebeure te lewer, soos dit ook voorkom in *Boklied* en *Die toneelstuk*.

Behalwe vir die politiese ingesteldheid wat in Breytenbach se hele oeuvre voorkom, is die aspek van die self en identiteit ook onmisbaar en teenwoordig in al sy dramastukke. Soos reeds vermeld, is Van Vuuren (1998/1999:45) van die opinie dat die verskillende karakters in *Boklied* ook as verskillende personasies van die digter/dramaturg self beskou kan word. Eweneens meen Hambridge (2006) en Grobler (2006) dat die verskillende karakters in *Die toneelstuk* inkarnasies van Breytenbach is. Cambon (1967:3) maak die volgende stelling oor Pirandello:

Yes, Pirandello was the main character in Pirandello and this point is worth making to remind ourselves ... that his philosophy sprang from deep personal experience.

Pirandello sê self: “we are one physical body, we have no self, and we comprise a multiplicity of personae, depending on the situations in which we find ourselves” (Lorch

2005:4). Pirandello kom van die eiland Sicilië, waar volgens Cambon (1967:4), elke inwoner as eiland funksioneer, 'n eiland wat sy geskiedenis nie kan ontsnap nie en duidelik besef dat daar 'n onoorbrugbare verskil is tussen jou innerlike werklikheid en publieke werklikheid. Ook Breytenbach kan sy verlede nie ontsnap nie. Die herhalende intratekstuele verwysings en simbole soos “om te vlieg” (om maar 'n enkele voorbeeld te noem) is bewys hiervan. Dat *Boklied* gedoop is in die poel van die verlede wat 'n tema soos sy ballingskap altyd weer na die oppervlak bring, is maar al te duidelik wanneer 'n figuur soos Rimbaud (geïnkarneer in RITSOS en as parallele ballingfiguur ook elders in Breytenbach se oeuvre) op so 'n prominente wyse in die drama betrek word. RITSOS is egter maar een van die maskers wat Breytenbach homself toeëien. Hy sluit by Pirandello se opinie aan dat identiteit 'n versameling van maskers is, wat die lewe en ander op jou afdwing (Lorch 2005:3). MAKER se naam verwys na Breytenbach die skepper – van woorde en van die karakters wat hom op die verhoog verteenwoordig. So ook is al die ander karakters 'n faset van Breytenbach, soos reeds hierbo genoem toe rituele rolle in die drama bespreek is.

In *Die toneelstuk* praat Breytenbach uit die monde van DAWID, MARTIENS, DOSTOEJEWSKI en IVAN – al hierdie karakters verteenwoordig 'n sy van die skrywer (Grobler 2006). Grobler (2006) probeer hierdie rolwisseling verklaar deur 'n metafoor uit Breytenbach se skilderwerk te betrek. Hy beeld die Janus-figuur graag uit as 'n nar met twee koppe, soos in die werk *El Rey doble*, geskilder in 1995. Aan die begin van *Die toneelstuk* het DAWID 'n veelkleurige jas aan wat hom 'n verspotte, “eksotiese” tronkvoël maak (Breytenbach 2001:7). Met die afloop van die eerste bedryf, oorhandig DAWID aan MARTIENS die vere-gewaad om aan te trek (Breytenbach 2001:46). So neem MARTIENS die rol van die nar op hom en vermaak die gehoor met sy belaglik verdraaide vertalings van Dostoejewski, die swart man, se Xhosa-dialoog (Grobler 2006). So word MARTIENS en DAWID 'n tweekoppige karakter, wat dieselfde verelyf deel.

Die rolwisseling en komplekse dialoog tussen die verskeie karakters in die tweede bedryf (verteenwoordigend van die verskillende skrywerstemme en redenasies

waarmee Breytenbach in homself worstel), ontketen 'n soort innerlike Janus-funksie. Hierdie innerlike Janus-funksie kom ook baie duidelik (en selfs letterlik) in *Johnny Cockroach* na vore. Die hoofkarakter is 'n kakkerlak wat inderwaarheid uit twee lywe bestaan – 'n HE en 'n SHE, wat saam (as BOTH) en apart kan dink en beweeg, maar nooit van mekaar losgemaak kan word nie, tensy die een helfte sterf (soos wel teen die einde van die drama gebeur). Die hy en sy is gedurig in konflik met mekaar, maar die BOTH kan saamstem en saam dink. Reeds met die opening van die toneelstuk, raas HE met SHE omdat sy hom kasty met haar fisieke attenties:

BOTH: It doesn't have to be like this.

SHE: I will not give up.

HE: No, you will never have me!

BOTH: Will you stop pulling me apart? (Breytenbach 2002:258).

Die twee-koppige kakkerlak bedink byvoorbeeld die lot van die Boer-karakter en beredeneer dit eers as aparte koppe wat dialoog voer en dan saam as een entiteit:

HE: See the mouse chasing its own white tail!

SHE: Which the Englishman cut off.

HE: The poor bastard only wants to live.

BOTH: But no, he is guilty because he knew wind blowing over desert graves.  
(Breytenbach 2002: 263).

Die meervoudige identiteitspel in al Breytenbach se toneelstukke veroorsaak verdere vervreemding en verwarring by die gehore. Die dialoog het egter ook die funksie om dwingende vrae aan die gehoor en samelewing te stel (Grobler 2006) – 'n doel wat Pirandello ook voor oë gehad het.

Daar is interfamiliêre konflik tussen die Pirandello-karakters (Lorch 2005:16). Tussen die *Boklied*-karakters is daar “interdigterlike” konflik. Niemand se verhale stem ooreen nie en die karakters van beide tekste korrigeer mekaar se “feite”. Die basiese dramatiese situasie in *Ses karakters*, waar die karakters die verhoog opeis om hulle tragiese oomblikke van verheldering self te kan beleef en deur 'n gehoor te laat beleef,

het beide tragiese en komiese aspekte (Fergusson 1967:39). Volgens Fergusson (1967:39) buit Pirandello beide uit en hy verskuif tussen die tragiese en die komiese met meesterlike volmaaktheid. Breytenbach poog dieselfde in *Boklied* met gelykmatige sukses. Sy digters eis ook die verlate verhoog op om hulle eie verhale aan mekaar en 'n moontlike gehoor te openbaar. Deur groteske realisme uit die karnavaltradisie (sien punt 5.2.1.4 hieronder) skep Breytenbach komiese verligting in 'n tragiese drama.

Die hantering van die verhoogruimte self, is nog 'n raakpunt tussen *Boklied* en *Ses karakters*. Fergusson (1967:41) beskryf Pirandello se gebruik van die verhoog as vrugbaar:

By so boldly accepting it for what it is, he freed it from the demand which modern realism had made of it, that it be a literal copy of scenes off-stage; and also from the exorbitant Wagnerian demand that it be an absolutely obedient instrument of hypnosis in the power of the artist.

Breytenbach aanvaar ook die verhoog vir wat dit is en plaas sy digters as selfbewuste karakters daarop. Soos Pirandello, wat met die opening van *Ses karakters*, die regisseur se stoel somer op die verhoog het en geen moeite doen om die stel agter 'n gordyn weg te steek nie, bly Breytenbach se *Boklied*-karakters ook deurentyd op die speelruimte en verlaat nooit die verhoog wanneer dit nie hulle speelbeurt is nie. Die toneelaanwysings in *Johnny Cockroach*, spel dieselfde uit:

All the actors and musicians except VOICE and DANCER are onstage; they will remain there throughout the proceedings (Breytenbach 2002:255).

Lorch (2005:18) meen dis duidelik dat Pirandello met die verhoogaanwysings en verhooggebruik nie die intensie gehad het om maar net nog 'n repetisie daar te stel nie, maar die werklike lewe, soos dit elke dag gebeur. Hier deurbreek hy weer die reëls van konvensionele teater deur ware lewensdrama op die verhoog te laat geskied. Breytenbach poog dus om 'n stukkie ware Suid-Afrikaanse lewensdrama op die kunstefees-verhoë plaas te laat vind.

Fergusson (1967:36) verduidelik hoe die Pirandello-teks ontwikkel tot 'n drama in verskeie vlakke van “make-belief”. Die karakters is in stryd met die regisseur en die akteurs wat op hulle beurt weer die karakters moet vertolk. Die akteurs vind die karakters se storie vervelig, deurmekaar of bloot net nie goed genoeg om 'n loketrefteer te wees nie. Die grense tussen fiksie en die werklikheid word op veelvlakkige wyse deurbreek en oorskry. Soos in *Boklied* en *Die voëls* is daar verwysings in die teks na die geskiedkundige, sosiale en politieke konteks waarbinne die dramas geskied.

O' Keefe Bazzoni (1987:420-421) verwys na die karnavalteks, waar akteurs fiksionele karakters ontmoet wat hulle aansê hoe om hulle rolle te vertolk as deel van die spel-binne-die-spel. Geen ander teks maak meer direk en letterlik van hierdie karnaval-element gebruik as *Ses karakters op soek na 'n outeur* nie. Pirandello verbloem nie die feit dat die ses karakters slegs en letterlik karakters is nie – intendeel, hulle is self bewus daarvan en dit is die tema en krisis waar die drama om draai (Mariani 1991:198). In *Boklied* is RITSOS ook bewus van sy fiksionele aard en akteurskap en sal hierdie selfkennis ten toon stel deur ISIS te midde van haar argument te stop, om haar te wys op sy afkeur in die manier waarop sy Aristophanes se teks aangepas het (Breytenbach 1998:73). Aristophanes verwys in sy teks na die toneelkompetisies op die Dionisos-feeste, waar sy eie *Die voëls* op daardie oomblik by die eerste fees opgevoer is (Arrowsmith 1961:55). Breytenbach (1998:61) erken weer skaamteloos in sy teks dat hy *Die voëls* as interteks gebruik en op dié manier plaas hy op sy beurt *Boklied* binne konteks. Pirandello maak gebruik van dieselfde tegniek, wanneer die eerste toneel van *Ses karakters op soek na 'n outeur* in 'n repetisie van een van Pirandello se vorige tekste open (Pirandello 1950:10).

Die eerste Pirandello-teks beïnvloed ook Breytenbach se *Die toneelstuk*, veral wat betref die gebruik van 'n tussenruimte waar fiksie en werklikheid ineengevleg word. Hambridge (2006) noem dat Breytenbach se tweede Afrikaanse drama ook heen en weer tussen fiksie en werklikheid beweeg en dat die karakters daarvan bewus is. Hieroor merk du Preez (2004:33-34) op:

Net soos in *Boklied* waar daar 'n tussenruimte geskep word in die tweede bedryf ('n stad wat gebou word tussen hemel en aarde) kan die swaaie [in *Die toneelstuk*] ook as 'n tussenruimte gesien word – 'n tussenruimte waar fiksie en realiteit, fiktiewe karakters en karakters gebaseer op werklike persone, kruis. In die produksie van *Boklied* het die tussenruimte nie net in die teks voorgekom nie, maar dit is ook visueel aan die gehoorlid voorgestel. 'n Engel/voëlfiguur het van die regterkant na links op 'n loopvlak beweeg. Dit het aan die begin van die tweede bedryf begin en het aan die einde daarvan geëindig. Die bewegings is uiters stadig uitgevoer en dit was nouliks sigbaar. Hierdie tussenruimte is ook 'n verdere aanduiding van die onsekerheid wat ontstaan uit die teks, opvoering en die wisseling van karakters en identiteite. Die bietjie sekerheid wat daar is, word konstant vernietig of bevraagteken sodat die leser en kyker op onstabiele voet deur die verloop van die opvoering gaan.

Du Preez (2004:73) meen verder die tussenruimte sinspeel ook op die eenwording van die teater ruimte en die realiteit buite die teater. Wat meer is, is dat *Die toneelstuk*, soos *Ses karakters op soek na 'n outeur*, begin met die repetisie van 'n toneelstuk (wat in die geval van Breytenbach se teks nog besig is om geskryf te word). “Ons is dus binne die skrywer se werkswinkel en sy kop vol drome” (Hambridge 2006). Die aard en proses van skepping word in al drie die bogenoemde tekste aangespreek. MARTIENS die regisseur verwys herhaaldelik na die teks in wording, maar ook na die minder as ideale omstandighede waaronder kuns- en teaterskepping in ons land moet geskied: “Weer nie genoeg tyd nie. Almal probeer mos bloed uit 'n klip tap in hierdie land van Gat ...ons sal tog nooit die geld kry wat ons nodig het nie ... sal maar so aan neuk op 'n shoestring ... Ek vermoed ons is stupid of adrenalienjunkies” (Breytenbach 2001:21). Hier verwoord Breytenbach op die verhoog wat baie teatermakers van die verhoog af voel. Vergelyk Davis (2004) se verduideliking in hoofstuk 3 van 'n rondreisende teaterfenomeen wat besig is om te ontstaan as gevolg van die kunstefees-kalender en hoe 'n gebrek aan begrotings en infrastruktuur by die kunstefeesvenues teater van gehalte kniehalter.



Nog 'n interteks, Aristophanes se *Die Paddas*, het 'n digterswedstryd as sentrale tema. Van Vuuren wys daarop dat die karakters in *Boklied* almal digters is en dat die dramaturg self in die voorwoord genoem het dat al die rolle omruilbaar is. Die digtersname wat op stoele op die verhoog geskryf moet word, het politieke betrokkenheid gemeen en feitlik almal kan geassosieer word met ballingskap, tronkstraf, selfmoord of vroeë, onnatuurlike dood: Paul Celan, Rimbaud, Martí, Mandelstam, Ritsos, Brecht (Van Vuuren 1998/99:51). Die digterwedstryd in *Die Paddas* word in *Boklied* omgekeer as 'n digterstryd in die derde bedryf, waarin die verloorder na die doderyk neerdaal (Van Vuuren 1998/99:46).

Uit die antieke Griekse tekste, kom ook die titel *Boklied*, of *tragos* wat ook as tragedie kan vertaal. Die tragiese lied verwys dus na die elegiese aard van dié drama. Dat die stuk 'n elegie is, is ook duidelik in digterstryd waar die verloorder boedel moet oorgee aan die dood. Die titel roep vier konnotasies op: a) die dood (soos afgelei uit die Afrikaanse gesegde “bokveld toe”), b) die erotiek (bok as sater of Pan), c) sondebok of judasbok en d) die poësie of dan Breyten se eie oeuvre (die programnota's wys op die lied van Breyten Bokwagter) (Van Vuuren 1998/99:51). Van Vuuren verstaan *Boklied* as 'n elegiese besinning van Breytenbach oor sy eie lewe as digter. Die drama eindig met die FAK-liedjie *Bokkie jy moet huistoe gaan*. Vir Van Vuuren (1998/99:52) lê Breytenbach se intense doodsbeswysing opgesluit in hierdie woorde. Hy noem homself nie verniet Breyten Bokwagter in die programnota's nie – hierdie is die woorde van die digter wat besef hy moet sterf. Daarom ook dat sy karakter MAKER juis die een was om die spit in *Boklied* af te byt. *Boklied* is dus nie net 'n parodie en komedie nie, maar 'n elegie, 'n dodelied deur die digter vir die digter Breyten Breytenbach.

#### **5.2.1.4 Die fundamentele oerverdelig tussen amptelike en nie-amptelike: Bakhtin in *Boklied***

Bakhtin sien die karnavalteks as 'n kultus-tekst waar die klem op die ritueel val (Platter 2001:52; Bakhtin 1984:75). *Boklied* as rituele tekst is reeds breedvoerig hierbo bespreek.

Bakhtin koppel verder 'n fundamentele oerverdeling tussen die amptelike en nie-amptelike aan dié soort teks. Hy sien die kern van karnavalteks as 'n letterkundige werk wat 'n nie-amptelike bewussyn oordra en 'n kritiese afstand hou van amptelike ideologieë (Bakhtin 1984:76). Hierdie afstand word hoofsaaklik geskep en onderhou deur taal en handeling te manipuleer – dit ondermyn gewone politieke en sosiale neigings en skuif die owerheidstem eenkant toe (Bakhtin, 1984:154).

In *Boklied* se toneelaanwysings (nog voor die karakterlys en die aanvang van die eerste bedryf) onder die opskrif “AANBEVELING BY OPVOERING IN NIEMANDSLAND”, is die volgende instruksie: 'n Aantal afgeleefde toneelspelers kom bymekaar in 'n geslote ruimte. “Dit kan 'n gevangenis, 'n gestig of sommer net 'n ongebruikte teater wees. Hoe dan ook, vir hulle is dit 'n gereelde bymekaarkomplek weg van die '**normaliteit**' daar buite”. Nog voor die spel begin het, maak Breytenbach dit duidelik dat sy spelers hulle op nie-amptelike grond bevind, op 'n verhoog, 'n vlietende skynwêreld (hulle selfgemaakte karnaval) waarheen hulle ontvlug om die werklikheid “daar buite” vir 'n wyle te ontsnap. Die eerste toneelaanwysing met die aanvang van die toneel, versterk dan ook dié gedagte van 'n nie-amptelike ruimte: “Die gordyn is oop. Deelnemers gaan die speelterrein deur 'n tronkdeur links betree. In die oorkantste muur ... is 'n klein tralievenster” (Breytenbach 1998:11). Die spelers is van die begin af bewus van die feit dat hulle hulle in 'n skynwêreld bevind, dat hulle slegs spelers is (soos O' Keefe (1987) dit noem – hulle het 'n verhoogde selfbewussyn) en dat hulle tydjie in hierdie wêreld van korte duur is:

MAKER (*na voor, arms wyd, 'n toneelmeester*): Nouja. Hier's ons weer. En presies op dieselfde tyd. Welkom dames en here by hierdie unieke aanbieding van die mees skouspelagtige show op aarde ... Boklied. Ja, nouja, ons beleef mos die uitmekaarval en die vrotword van die tyd ... Stel julle voor liewe vriende, veronderstel julle is afloerders in 'n hoerhuis ... Die stories wat julle gaan hoor! En die leuens! Kyk, ek tower vir julle 'n bestaan op. En ruimte (*hy beduie na die verhoog*). Ek gee vir julle skyn ... Inderdaad, skyn is die skepper van syn!

(Breytenbach 1998:12,13).

Dat die spelers en die gehoor (wetend of onwetend) hulle buite die amptelike ruimte van alledaagse bestaan bevind, is nie te betwyfel nie. Bakhtin het gesê dis alleenlik deur uiting te gee aan die nie-amptelike tydens karnaval, dat die ware volksbewussyn (Bakhtin 1984:6) na vore kom – Breytenbach se karnavalteks dien dus volgens Bakhtin inderdaad as skepper van die syn.

Die amptelike wêreld – die aard van die “vrotword en uitmekaarval van die tyd” – waarvan die spelers probeer wegkom, skemer deur in die volgende drie aanhalings uit die dialoog:

RITSOS: Ons is useless! As ons net nederig genoeg kon wees om te aanvaar dat die people power moet uitoefen. Maar nee (hy wys na MAKER wat sy spieël sit en opvryf met die rooi sakdoek), daar sal altyd die voorbariges wees wat alles wil organise, wat die illusie van 'n beter lewe wil skep. Christus se gekheid. Of Lenin s'n ... Op die ou einde is hulle kommuniste en al wat hulle soek, is om die muur van Berlyn plat te loop in hulle gulsige gejaag na sekswinkels en hamburgers” (Breytenbach 1998:21).

MAKER: Jy't dit gemaak. Jy moes nie die kans gevat het nie. Hoe is dit daar buite? Is dit veilig op straat? (Breytenbach 1998:26).

RITSOS: ... as jy van naderby kyk dan sien jy ook die probleme en die worries van die alledaagse lewe: armoede, onregverdigheid, uitbuiting, affirmative action, ingroeierende toonnaels, die korrupsie van politiek, die narsissisme van die intellektuele, burokrasie, sonde met die bure, kwaadwillige kunstenaars, toerisme, vuil toilette ... die feit dat daar te veel digters is en hulle moet uitgedun word. En so kom jy van aangesig tot aangesig met die wet wat sê jou drome moet binne perke bly ... en hoekom sug die aarde so? (Breytenbach 1998:36-37).

Die alledaagse lewe “daar buite” is een van gemaksug en kitsoplossings (sekswinkels en hamburgers), godsdienstige of religieuse beperkinge en politieke magsug (die

voorbariges wat wil organise). Dis 'n wêreld van gevaar, korrupsie, burokrasie en alles wat met politieke en sosiale magsmisbruik saamgaan. Dan is dit ook 'n ruimte wat die digterstem wil stilmaak, kreatiewe skepping wil onderdruk.

Breytenbach se spelers het 'n behoefte aan afstand tussen die amptelike en nie-amptelike en dit bewerk die skrywer deur manipulasie van taal en handeling. In Pirandello se *Ses karakters op soek na 'n outeur* maak die dramaturg spesifiek van taalmanipulasie gebruik om twee vlakke van dramatisering, wat afstand skep tussen die karakters se werklikheid en hulle eie fiksie, uit te beeld (Mariani 1991:198). Die outydse melodramatiese verhaal van die ses karakters word deur hulle in die oudmodiese, naturalistiese taal van die bourgeois teater uit die 1920's vertel. Hierdie taalgebruik dring daarop aan dat die karakters besig is om 'n konvensionele drama op die planke te bring. Die oomblik wanneer die karakters egter weer bewus word van hulleself as slegs karakters uit 'n ongeskrewe drama, verander hulle taalgebruik. Hulle word karakters wat hulle essensie as kunsskeppings probeer oordra en probeer verklaar waarom hulle deur hulle outeur verwerp is. Hulle voel hulself ontnem van 'n onsterflikheid wat hulle dink hulle toekom, maar nie kan kry nie, omdat hulle in geen geskrewe teks opgeneem is nie. Hulle is slegs karakters, in wat Jasper Fford (2004) sou noem “the well of lost plots”, 'n verbeeldingspasie waar karakters en verhaalverlope nog nie definitiewe vorm aangeneem het nie en nog rond dwaal in die verbeeldings van skrywers en ander skeppers. Aangevuur deur hulle passie om die regisseur van hulle bestaansreg te oortuig, word die Pirandello-karakters se taal verhef tot 'n nuwe vlak. “... their language rises to new levels of conceptual coherence, capable of expressing the awareness of the artist, the mystery of artistic creation and the problems of its genesis, of its translation into formal expression ...” (Mariani 1991:199). Pirandello maak dus van twee taalstelle gebruik om die verskillende vlakke van aksie in *Ses karakters* oor te bring. Deur die taal te manipuleer gee hy artistieke mag en onderhandelingsvermoë aan sy karakters.

Breytenbach span ook verskillende vlakke van taalgebruik in om verskillende boodskappe na die gehoor te sein. Die mees voor-die-hand-liggende voorbeeld van

manipulasie deur taal en handeling in *Boklied*, is MAKER se konstante pogings om die ander akteurs/digters te manipuleer. Op p.39 is ADAM, MADONNA en ISIS besig met hul dialoog, as MAKER vanuit die bloute (en hoogte – soos 'n tennisskeidsregter) roep: “Fout!” Hy word beskryf as onversetlik, wanneer hy ADAM tereg wys: “Daardie laaste een was uit! Bly by die reëls julle diere. Dis in die boek!” In hierdie stukkie dialoog kom ook 'n ander taalverskynsel voor wat Bakhtin direk aan karnaval of die burleske (groteske) koppel:

Finally the grotesque concept of the body forms the basis of abuses, oaths, and curses. The importance of abusive language is essential to the understanding of the literature of the grotesque. Abuse exercises a direct influence on the language and images ... closely related to all other forms of “degradation” and “down to earth” (Bakhtin, 1984:27).

*Boklied* is deurspek met voorbeelde van hierdie tipe skeltaal. MAKER blyk veral 'n ware kenner op dié gebied te wees. Op p.26 skel hy op ADAM in maar een van sy vele tirades in die toneelstuk:

Ag so? Kyk bietjie na jouself! Jou idoot! Jou hoerkind! Jou affirmative clown! Jou donkie! Jou hamburger! Jou geboortevlek! Jou braambos!

'n Ander stukkie MAKER-dialoog lui as volg:

Nou, dames en here, vriende en landgenote, kamerade en agterryers en reënbooglekkers, varke en honde en patryse ... Sal julle julle bekke hou, vreksels! (Breytenbach 1998:30).

*Die toneelstuk* is ook nie sonder sy kwota skeltaal nie. HOND is 'n karakter wat sy sê graag sê: “Waar's die varke? Wie's daai ou wat gesê het wie's daai ou? Laat ek vir hom blaf!” (Breytenbach 2001:30). En wanneer ANNA vertel dat sy op die perde gewed het, antwoord DAWID haar: “Vir wat, jou gans” (Breytenbach 2001:34). Ook in *Johnny Cockroach* tref die leser derglike voorbeelde aan:

THE CHORUS: You brainless ones! You moral turds! You zombies!  
MEURSAULT: Yes, we are all of us zombies.

FREEDOM (*stepping from the shadows*): As if this is what it has been all about!  
What a chorus of moaning magpies you are! Mumbling the crap of some obscure  
existentialist! Repeating your stupid songs (Breytenbach 2002:294).

Die karnavaleske dialoog, waaronder hierdie skeltaal, het dikwels (maar nie altyd nie) erotiese konnotasies (Bakhtin 1984:28). Bakhtin (1984:12) verwys daarna as “comic verbal compositions in the vernacular”. Die karnavaleske trefkrag van die talle verwysings na die woord “voël” in *Boklied*, lê juis in dié woord se platvloerse omgangstaalbetekenis.

Komiese woordsamestellings in die omgangstaal met sy *double entendre*, is meestal daarop gemik om die spot te dryf. Vir Bakhtin is enige vorm van spot en parodie 'n vorm van **groteske realisme**. Die humor wat hiermee gepaard gaan is altyd gekoppel aan die laer liggaamstratum. Groteske realisme word dus regstreeks met uitskeiding, kopulasie, konsepsie, swangerskap en geboorte verbind (Bakhtin 1984:39). Platter (2001:51) noem dit karnaval-ontheiliging en dit bestaan uit 'n hele stelsel van karnavaleske vervlakkings en verlagings tot fisiek-liggaamlike vlak, spesifiek in die geval van parodieë.

*Boklied*, deels 'n parodie op Aristophanes se *Die voëls* (bekend vir sy “onheilige” humor), ontbreek nie aan voorbeelde van die burleske wat met die laer liggaamstratum verbind kan word nie. Vroeg reeds in die tweede bedryf, dui 'n toneelaanwysing die volgende aan:

*FARENJ staan op en volg haar. Hy trek MADONNA se rok nog hoër op, tot bo die heupe, maak haar lê op die planke en begin met haar kopuleer. Twee afsonderlike kollyte het hulle begelei, kortstondig saamgesmelt, en word dan gedoof. Die ander spelers steur hulle nie aan die paringsritueel nie.*

(Breytenbach 1998:64-65).

Regdeur die tweede bedryf hou die kopulasie aan. Op p.88 merk RITSOS op, terwyl hy na FARENJ en MADONNA wys: “Ek sien nie sommer vir Maker sy septer oorhandig aan 'n vreemde houtkapper nie – veral nie as daardie voël gate gestee het in sy heilige

koei nie". Ook die karakter ISIS is nie op haar bek geval wanneer dit by die laer liggaamstratum kom nie. In die verwerkte vertaling van *Die voëls* (sien Arrosmith 1961:20) verduidelik ISIS wat sy as die mees tragiese situasie in 'n utopia sal sien:

Wel, 'n rooikopvoël kom na jou toe en hy is pers van woede en sy huiskneg is 'n fabulous boy, jy check, en hy sê: "Jou hamburger sonder vleis! Wat hoor ek van jou en my boy? Dis nou 'n manier om jou te gedra!" Jy ontmoet hom na die repetisie, hy's silwerskoon gestort – en jy ghapzella hom nie, jy praat nie met hom nie, jy los hom uit, jy kielie nie eers sy knaters nie. En jy noem jouself my vriend?

(Breytenbach 1998:69).

Later in dialoog tussen ISIS en RITSOS, bring ISIS haar oor tot teenaan die naakte agterstewe van TEREUS, wat sopas 'n lied gesing het om die res van die voëls nader te lok. Wanneer RITSOS iets sê, maak sy hom stil en verklaar dat die voël (TEREUS en sy agterstewe) hom weer gereed maak om iets te sê. RITSOS merk ewe droog op: "Asseblief toggie – wat 'n winderige vent!" (Breytenbach 1998:75). MAKER bring selfs dit wat gewoonlik deur digters verheerlik word – wysheid en kennis – terug aarde toe, na die laer liggaamstratum, wanneer hy sê dat alles wat die digter-akteurs weet, die moeite werd is om te weet, maar "niemand is slimmer as sy eie ... anus nie" (Breytenbach 1998:32).

Die verlaging na liggaamlike-fisieke vlak kan natuurlik nie die erotiese vryspring nie – nie iets nuut in die Breytenbach-oeuvre nie. Grové beskryf in 1967 Breytenbach se poësie as 'n "byna sieklike belangstelling in en vertoning van sy eie anatomie" (Viljoen 1998:274). Van Vuuren (1998/99:50) dui daarop dat gevleueldeheid 'n fokus regdeur Breytenbach se oeuvre vorm en hierdie tema van "vlieg" het nie net met die kunstenaars se kreatiewe uitsette op skrif te doen nie, maar ook met pro-kreasie – skepping in woord en daad.

In *Boklied* is daar 'n sterk doodsbewussyn met erotiese assosiasies. ISIS sê op p.126 van die teks: "Ek soek vir Dood! Darie ou bok ... ek wil hom voel buitel tussen my bene vanaand, die jags moerskont". Hierdie aanhaling verbind dus die term voël (soos dit in

die volksmond verstaan word as manlike geslagsorgaan en daarom 'n sterk erotiese konnotasie het) ook met die dood. Van Vuuren (1998/99:52) wys verder daarop dat ISIS na die dood as 'n eindelose ereksie verwys. ISIS beskou dood as orgasme, “as erotiese beleving dus, in 'n poging om dit minder traumaties te maak”. Breytenbach se dramastuk bewys dat die wanorde binne 'n karnavalteks 'n platform vir **groter vryheid** en ongesensorde uitdrukking bied (Platter 2001:57). Die karnavalteks bied 'n literêre spasie waar nie-amptelike volkpsige en -dialoog seëvier. Dit manifesteer in wat Viljoen (1998:291) “die weergalose beheersing en vermenging van verskillende taalregisters” noem.

Die erotiese is natuurlik nie om dowe neute so prominent in baie feestekste ingevleg nie. Die karnavalteks het sy wortels in die antieke karnavalkultuur wat die **siklus van lewe, dood en herleving** weerspieël (Platter 2001:52). Volgens Lanter (2001:193) staan hernuwing sentraal in karnaval en die karnavalgebeurtenis self word beskou as oomblikke van dood en herleving, verandering en hernuwing. Die ritueel van die Bok is hier 'n goeie voorbeeld. In die eerste toneelaanwysings verduidelik Breytenbach dat dood soos altyd op die spel is en dat die hele ritueel binne *Boklied*, letterlik is om “uit te klaar wie tydens die verrigtinge aangewys gaan word as offer, slagoffer of somer net aandkos”. Soos reeds bespreek, is hierdie ritueel van die dood gekoppel aan hernuwing. MAKER wat die slagoffer word, oorhandig sy septer aan ADAM en so begin 'n tydperk van nuwe leiding en die ritueel begin van voor af, met nuwe reëls. Nadat MADONNA poëties in haar alleenspraak verwys na die vrou en haar minnaar, wie se lywe “soos skip en see in die kooi is”, merk MAKER ook in wysheid op: “Dis hoeka hoekom die wieg, die doodkis en die skip almal dieselfde vorm het, want hulle dien 'n eindelose doel – om die vlees te verorber” (Breytenbach 1998:51). Viljoen (1998:278) noem dat Breytenbach reeds in sy eerste skryfwerk lewe en dood hand-aan-hand aan mekaar verbind: “in die lewe is die dood voortdurend teenwoordig en die dood is begin van nuwe lewe”.

Wat ook simbolies met hierdie dood-en-lewe-verbintenis gepaard gaan, is 'n ander kenmerk van die karnavaleske, naamlik **onverwagse kombinasies**. Voorbeelde van



sulke kombinasies is die heilige en die oppervlakkige, die hooggeplaaste verbind met dit wat laag en onnoembaar is, die wyse met sotlikheid en die grootse met dit wat onbenullig is (Nicolson 2001:86). Hier kom Breytenbach se religieuse en filosofiese Zen-Boeddhistiese aanhang ook ter sprake. Viljoen (1998:277) verklaar dat die Zen-praktyk ten doel het om teenstellings, soos bo en onder, lewend en dood, heilig en profaan, “uit te wis, ten einde verligting te bring”. Viljoen (1998:278) noem voorbeelde uit Breytenbach se vroeëre digkuns soos blomme en honde, drek en derms, banaliteit en verhewenheid wat nie opposisies is nie, maar alles deel van die mistieke niet. So sal RITSOS (p.37) die mense om hom aanspreek as “broers en susters, chinassies en cherries” – hy jukstaponeer die aanspreekvorm van heilige kerklikheid met dié van straattaal. 'n Ander voorbeeld is MAKER, wat volgens ADAM met allerande “slimmigheidjies” vorendag kom, hoogdrawende, digterlike woorde soos: “Hierin is julle enig: dat julle brandende stede is én die tonge wat praat van vuur. Welkom by die as-huwelik!”, terwyl FARENJ in die agtergrond oink-oink en gor-gor soos 'n vark (Breytenbach 1998:33).

Die heilige en die oppervlakkige word gekombineer deur die aanhaal van Christelike gesange aan die een kant, teenoor die hedonistiewe pagan-rites en die vele platvloerse seksinsinuasies aan die ander kant. Die hooggeplaaste word ook in *Boklied* gekombineer met dit wat in menige kringe onnoembaar sal wees. ADAM stel ISIS aan die begin van die tweede toneel (eerste bedryf), as die Priesteres van Poësie voor en sy reageer deur te sê: “Suiwer poësie! Sonder deelteken tussen die bene!” (Breytenbach 1998:18). Grobler (2006) beskryf *Die toneelstuk* ook as teater van die absurde en die groteske. Volgens haar word die groteske aspekte van skuld en belydenis uitgebeeld, sowel as dié van die tirannie van godsdienstige instellings soos die destydse Inkwisisie. Daar is nie 'n tekort aan groteske beelde om Grobler se standpunt te staaf nie. Die laer liggaamstratum geniet, soos in *Boklied*, besondere aandag. DAWID verklaar aan ANNA:

Ek wil jou kietsie kielie. Ek wil die fyn snaar van jou klitaar pluk ... Ek wil 'n orgasme van sewe-en-twintig sekondes diep in die verskansing van jou koel

oergrot hê ... Jy is my Bybel. Ek wil jou op my knieë lees vanaf Genesis verby  
Openbaring ... Ek wil die pêrels uit jou oester suig ... Mamma Jee-sus

(Breytenbach 2001:38).

Vir die Christelike kunstefeesteganger, sou hierdie woorde maklik na grootste  
godslastering kan klink. Volgens Viljoen (1998:277) moet die gehoor egter in ag neem  
dat dit eintlik 'n heiliging is, wanneer 'n Zennis heilige dinge profaneer, en omgekeerd.  
Hy stel dit as volg:

Om die heilige ikone te verbrand of stukkend te skeur, om die vernames  
bespotlik voor te stel of te karnavaliseer en om die gevestigde opvattings weg te  
lag, is vir Zen ander maniere om denkraamwerke te oorskry en die verstand oop  
te maak vir verligting.

In dié lig beskou is *Die toneelstuk* 'n duidelike voorbeeld van 'n karnavaleske teks, wat  
hiërargieë omkeer, bestaande waardes bevraagteken, 'n teks wat hom in die groteske  
verlekker en met vele onverwagte kombinasies vorendag kom.

Beide die Breytenbach-tekste bevat verskeie voorbeelde van uitlatings en reaksies wat  
totaal onverwant klink en sorg vir die onverwagse. In *Boklied* vra ISIS wat die aardige  
reuk dan is en TOESKOUER antwoord: “Aangebrande rys!” (Breytenbach 1998:18).  
TOESKOUER se vroeë verwysing na kos, is beslis nie die laaste in die drama nie.  
Bakhtin (1984:278-302) wy 'n hele hoofstuk aan die banket- of feesmaaltyd in die  
karnavaltteks in sy werk *Rabelais and His World*. Die antieke dramaturg Aristophanes en  
die kontemporêre Breytenbach gebruik die feesmaal as metafoor van oordaad en 'n  
teken van onheil. Om die voëls in die tweede bedryf mak te maak vir die idee van 'n eie  
stadstaat, 'n voëlutopia genaamd Voëlanië, hou ISIS 'n afkeurende toespraak oor die  
manier waarop mense regoor die wêreld op voëls jagmaak en hulle gebraai voorsit,  
opgedis met rys en patryseiers. Sy beskryf die kaas, olie en asyn waarmee hulle  
toegegooi word en die hitte waarin hulle moet versuip. En dan, 'n spreekbeurt later, vryf  
die einste ISIS haar hande bymekaar in honger afwagting op 'n smaaklike maaltyd, voor  
hulle die stad begin bou: “Miskien kan ons wegval met 'n maaltyd, of wat sê julle? Hoe

lyk dit met 'n boudjie en 'n borsie en 'n skeppie rys en 'n bietjie van daardie soeterige gravy bo-oor? En dan kan ons darem seker agterna mekaar bykom hier agter die hooimied?" (Breytenbach 1998:91).

Bakhtin (1984) noem die karnavalteks 'n **anargistiese sosiale krag** (sien ook Platter 2001:55). Hierdie krag word duidelik uitgespel in die voorafgaande voorbeelde uit Breyten Breytenbach se *Boklied*, maar ook sy latere *Die toneelstuk*. Dat die sosiale kringe met die debuutopvoering van hierdie dramas by die KKNK sêlf so gedink het, is duidelik uit die gehore se resepsie van die stuk, wat vervolgens kortliks bespreek sal word.

### 5.2.2 Nie-literêre en resepsie-analise

Volgens Galloway (1990) is Breytenbach die skrywer onlosmaakbaar van Breytenbach die openbare figuur. Omstredenheid het nog altyd sy skryfwerk omgewe, soos Galloway aandui in die verskeie resepsie-besprekings van sy werk in haar proefskrif oor hom as openbare figuur. Galloway (1990:22) meen Breytenbach word deur baie as "volksduiwel" gesien, wat sy werk as 'n Bakhtiniaanse anargistiese sosiale krag mobiliseer. Sy debuutdrama, *Boklied* (1998), was nie verniet van die mees omstrede toneelstukke in die geskiedenis van Afrikaanse kunstefeeste nie. Dit was nie die eerste keer dat Breytenbach onder die kritiese publiek en media se spervuur gekom het nie. Galloway (1990:22) bespreek die rol van pers oor die eerste drie dekades sedert Breytenbach se debuut, ten opsigte van hom as 'n openbare figuur: "Breytenbach ontlok verskillende reaksies van die Afrikaanse koerante en van hulle lesers". Daar is dié partye wat hom 'n ondermyner noem en in ander kringe wat buite die hegemoniese groepe staan, beskou hulle hom as "held" (Galloway 1990:22). Sy sien die rol van die pers duidelik as "hekwagtersrolle" en noem dat Afrikaanse koerante 'n groot meningsvormer onder die lesende publiek was (Galloway 1990:23). Galloway (1990:27) beskryf hoe daar dikwels groot prominensie in die koerante aan die "afwysende reaksies" van die publiek teenoor Breytenbach se werk verleen is. "Reeds in die vroeë resensies van *Die Ysterkoei moet sweet* word melding gemaak van Breytenbach se sogenaamde minagting en ontheiliging van die digkuns" (Galloway 1990:39). Na die

debuutvertoning van *Boklied* by die 1998 KKNK, het die Afrikaanse media ook gegons en gebeur onder die sogenaamde “afwysende” publieke reaksies, sekerlik komende van diegene wat hulleself as morele hekwagters beskou.

Maurice Podbrey skryf in Mei 1998 se *Insig* dat Breytenbach se *Boklied* sekerlik dié gesprekspunt van die fees was, maar dat die drie uur-lange epos jammerlik sou misluk, was dit nie vir die selfversekerde regie van Marthinus Basson nie. Hoewel die akteurs met oortuiging gespeel het en die karakters lewenskragtig was en nog weke in mense se verbeelding weerklink het, verwoord Podbrey baie van die gehoor se frustrasie as hy sê:

Die stuk se openlike seksualiteit skyn eerder geïnspireer te wees deur Breytenbach se behoefte om Calvinistiese skynheiligheid te konfronteer as deur die eise van die toneelstuk self. Ek is bly om te kan sê dat die gehoor hom met elke tree vooruit was. Die stuk se lengte en die afwesigheid van enige storielyn was meer irriterend as enige seksuele bravura wat opgedis is. Trouens, die seksualiteit het vreemd verdoof voorgekom. G’n erotiek. (*Insig* Mei 1998:26).

Helize van Vuuren (1998/99:45) skryf die stormagtige resepsie toe aan 'n onvermoë om sin te maak uit die intellektueel uitdagende teks en meen dis waarom die pers gekies het om op die perverse te konsenteer, soos “die kruheid van die sekstoneel, die kunspenis en die kaal agterstewe van 'n akteur”. Petrus du Preez (2004:2) stem saam: “Breytenbach se poëtiese taal en wye verwysingsraamwerk vir die gebruik van intertekstualiteit was skynbaar te volksvreemd en het gelei tot die vervreemding van die gehoor omdat hulle nie die opvoering kon verstaan nie”. Van Vuuren (1998/99:45) noem dat die *Burger* se briewekolom ontsteld gekreun het onder opskrifte soos “Dis so grof soos net Afrikaner kan”, “Banaliteit met vryheid verwar”, en “Gegrief oor kuns wat mens verlaag”. Die kommentare was besonder uitgesproke en frases soos “vieslike drek”, “smerige gemors” en “sataniese onsedelikhede” het *Boklied* beskryf. Chris Blignaut verwys in die *Mail & Gaurdian* (17-23 April 1998) na hierdie histerie as “a virulent outbreak of genital panic”.

Charles J. Fourie (1999:126) in sy resensie oor *Boklied* in die *Tydskrif vir Letterkunde* 37 (2), voel die groot bohaai waarmee dié toneelstuk by die KKNK 1998 ontvang is, was onnodig. “Of die bohaai nou gegaan het oor ooglopende faktore soos die naaktheid en ander fetisjismes van Marthinus Basson se produksies, of bloot oor die feit dat die kunstefeeste die gevaar loop dat gehore, resensente en kunstenaars hul gemeenskaplike domastrandheid in die naam van kuns verklaar, is oop vir debat”. Fourie meen kunstefeeste ontaard gou in rituele waar al die betrokke partye skielik Azazel wil speel (gemagtig voel om te oordeel). Resensente soos Fourie het *Boklied* as 'n ritueel beskryf, terwyl ander bloot daarna verwys het as moeilik, 'n surrealistiese fantasie. Dan was daar ook diegene in die dramakringe wat gevoel het die stuk verteenwoordig 'n waterskeiding in Afrikaanse drama (Van Vuuren 1998/1999:45). Hoe dit ookal sy, *Boklied* het baie opspraak verwek op die Afrikaanse dramatoneel. Daar was vele elemente wat die gehore verwar het. Hier is O' Keefe Bazzoni (1987:420) se woorde oor die karnavalteks een honderd persent op die Breytenbach-drama van toepassing: *Boklied* is 'n teaterstuk waar “the entire ritual of theatre is both invoked and debunked, and audiences are challenged to make sense of apparent chaos”.

Du Preez (2004:39) stel dit duidelik dat die omgewing – polities, persoonlik en maatskaplik – die werk se betekenis kan manipuleer. “Die werk word nie net in die omgewing geskep nie, maar die ontvangs van die werk vind ook in dié omgewing plaas.”

Dis interessant om op hierdie punt die lesersreaksie van die 1964-Hertzogpryswenner, Etienne Le Roux se *Sewe Dae by die Silbersteins*, ook in ag te neem (Galloway 1990:30). Hierdie werk het die polemieke rondom die sestigters ingelei en is juis in die jaar waarin Breytenbach gedebuteer het, bekroon. Die publiek het die volgende besware teen die werk gehad:

- i) die werk was nie vir kinders en leke bedoel nie
- ii) dis suggestief, pornografies en walglik
- iii) dis 'n navolging van oorsese werke en tendense
- iv) dis nie gemoedelik realisties nie
- v) dis volksondermynend

vi) en dit bevat laster

(Galloway 1990:30).

Bykans 35 jaar later het Afrikaanse gehore steeds dieselfde besware teen 'n werk uit die pen van 'n sestigerskrywer. Dui dit op die onversetlikheid en onvermoë van 'n volk om in sy sienswyses te groei? Die seksuele aard van *Boklied* en die ontoeganklike inhoud van die teks het soveel opskudding veroorsaak dat dit byna onmoontlik was om te dink dat Breytenbach drie jaar later met nog 'n toneelstuk vorendag sou kom – 'n toneelstuk wat moontlik nog meer omstredenheid kon veroorsaak. *Die toneelstuk* is in 2001 by die KKNK opgevoer en het, soos *Boklied*, vir 'n resepsiestorm gesorg. Weer eens was gehore nie opgewasse vir Breytenbach se eksplisiete aanslag nie.

Stephanie Nieuwoudt vra in *Beeld* (9 April 2001:3) wat die hoogtepunte van daardie jaar se KKNK was, en sy moes haarself eerstens antwoord met die “gewroeg en geswoeg oor Breyten Breytenbach se derde drama *Die toneelstuk*.” Die toneel het telkens vol sale gelok en telkens het mense uitgestap. Andriette Stofberg (*Beeld*, 9 April 2001:1) berig in haar “Dit gons by die fees oor Breyten se stuk”, dat die eerste opvoering van *Die toneelstuk* skaars twintig minute aan die gang was, toe die mense reeds die saal begin verlaat: “Sedertdien het hulle nog nie opgehou uitstap nie. Want soos met *Boklied*, waarvoor hy destyds die Herrieprys op die KKNK gekry het, en met *Johnny Cockroach*, sorg *Die toneelstuk* tot dusver loshande vir die meeste omstredenheid op die fees”.

Stofberg (2001:1) beskryf die uitstappers se gesigte as heeltemal oorbluf. “Dis die één emosie wat almal deel: volslae onbegrip oor wat Breytenbach met die werk wil sê” Sy haal verskeie feesgangers aan wat die volgende kwyd geraak het:

“Dis te moeilik om te verstaan.”

“Ek maak nie kop of stert uit nie.”

“Dit klink of dit godslasterlik kan wees, maar dis só moeilik dat jy nie weet óf dit godslasterlik is nie.”

“Ek kon eerder 12 biere uitgedrink het, dan was ek beter daaraan toe.”

Stofberg noteer ook ander, meer uitgesproke opinies, soos dié van die resensent van die feeskoerant *Krit* wat sê dis “digterlike draadtrekkery” en net bedoel vir “teaterhartstogtelikes met klipharde baarde, eelterige velle en koppe so wyd oop soos die Heer se genade”.

Een van die grootste klagtes was dat *Die toneelstuk* net ‘n gewroeg was wat uitmergel en net oor Breyten, Breyten, Breyten gegaan het. ‘n Ontstelde jong teaterganger, mnr. Douw Steyn van Pretoria, het gesê mense koop kaartjies vir die stuk al hoor hulle dis omstrede, “omdat 'n mens graag wil weet wat hy sê. Hy is immers Breyten Breytenbach. Jy wil weet watter boodskap hy het. Maar geen mens kan hier uitstap met enigsins 'n idee wát daardie boodskap is nie” (Stofberg 2001:1).

Om die resepsie van Breytenbach se toneelstukke by die Afrikaanse kunstefeeste in perspektief te stel en dit beter te begryp, moet Martin et al. (2004:100) se konstekssirkels (soos bespreek in hoofstuk 3) wat die teaterganger se teaterondervinding kan beïnvloed, in ag geneem word. Die drie kontekssirkels wat gehoorresepsie bepaal, sluit in:

- a.) eerste sirkel – spesifieke agtergrond van die gehoor en hulle strategieë en persepsies wat bydra tot begrip;
- b.) tweede sirkel – die agtergrondaspekte van die gehoor wat nie aan teater of die estetiese wêreld verwant is nie;
- c.) derde sirkel – die werklike wêreld (politiek, ekonomies, geregtelik en ideologies), waarin die teaterganger hom/haar daagliks bevind (Martin et al. 2004:100).

Die skrywers glo die sosio-kulturele agtergrond van die teaterganger bepaal sy ontvangs van die opvoering. Soos ook reeds in hoofstuk 3 aangeraak, word (Afrikaanse) feeste self gebeurtenisse waar opinies uitgedruk word en kan gesien word as platforms waar spesifieke idees en ideologieë gevier word (Hauptfleisch 2004:293). Hauptfleisch (2004:284) noem feesdebatte in die media as 'n voorbeeld van dít wat Afrikaanse kunstefeeste 'eventify'. Uit voorafgaande bespreking van *Boklied* en *Die toneelstuk* se resepsie, is dit duidelik dat hierdie stukke vurige feesdebatte uitgelok het

en dus bygedra het tot die gebeurtenisskepping by die fees. Wat die feesdebatte egter aangevuur het, is wat Martin et al. (2004) in hulle drie kontekssirkels omskryf.

Wanneer die kontekssirkels oorweeg word, moet daar gekyk word na die teatergeletterdheid van die gehoor en die teaterganger se estetiese of dramatiese agtergrond. Hier kan die kuns vs. vermaak-debat in ag geneem word. Baie teatermakers voel dat feesgangers net na kunstefeeste gaan om vermaak te word en dat daar dan 'n ernstige basaar-element kop uitsteek by die feeste, wat die klem van “ernstige kuns” na vermaak en kermishou verskuif (Davis 2004; De Vaal 2005). Hulle kla dat intellektuele uitdaging nie deel van die teaterganger se feesagenda uitmaak nie en dat bierdrink en baljaar 'n veel groter rol speel as om die estetika en boodskap van teater te bewonder, soos blyk uit die navorsing by InniBos (sien Addendum A).

Breytenbach se toneelstukke lewer sterk kritiek op gehore wat uit 'n streng Calvinistiese agtergrond kom en wat steeds nie die rol wat hierdie agtergrond in Suid-Afrika se politieke verval gespeel het, wil erken nie (Hambridge 2006). Die deursnit Afrikaanse feesganger hang die Calvinisties-Christelike religie en ideologie aan en kan hulle nie vereenselwig met Breytenbach se teater nie, wat juis poog om los te kom van hierdie agtergrond en die sosio-politieke nagevolge wat dit vir Suid-Afrika ingehou het. Volgens Viljoen (1998:277) vervang Breytenbach die Calvinistiese uitgangspunt met 'n Zen-Boeddhistiese vertrekpunt – 'n uitgangspunt wat totaal verwyder staan van die tradisionele Afrikaanse gehoor. Hambridge (2006) merk op dat Breytenbach se dramas met “onkunde” begroet word. Hieruit kan ons aflei dat die digter/dramaturg buite die ideologiese verwysingsraamwerk van sy gehore beweeg. Waar die digter/dramaturg en sy gehoor wel konteks deel, is die politieke gegewe in die land, wat integraal deel vorm van Breytenbach se toneelinhoud. Hoe die twee partye se ervarings en interpretasie van dieselfde gegewe egter verskil, is dit wat die konflik veroorsaak. Breytenbach ondermyn die aanvaarde sosio-politieke ervaring onder Afrikaanse feesgangers doelbewus en vervul dus, soos Galloway (1990:22) sê, die rol van 'n volksduiwel. In *Die toneelstuk* vaar hy byvoorbeeld uit teen wit Afrikaners wat ten spyte van hulle sogenaamde religieuse agtergrond, nie hulle rol in die bewerking van Apartheid kan



erken en hulle aanspreeklikheid vir baie politieke wandade kan aanvaar en bely nie (Grobler 2006). Afrikaanse feesgangers wil nie noodwendig met hulle verlede gekonfronteer word nie. Ook, wat in die Middeleeue of tydens die Renaissance snaaks was, is nie meer vir Afrikaanse gehore komies relevant nie. Die sosiale omstandighede, gemeenskappe en kulture van eietydse Afrikaanssprekendes en Middeleeuse karnavalgangers verskil en daarom vind die karnavalhumor wat so letterlik in Breytenbach se *Boklied* en *Die toneelstuk* teenwoordig is, nie werklik aanklank nie.

*Boklied* se omstredenheid het Breytenbach in 1998 die Herrieprys op die KKNK besorg. Dit is duidelik dat beide sy dramatekste, soos met alle karnavaltekste die geval is, grense deurbreek het en die bestaande sosiale orde waaraan gehore gewoond was omver gegooi het. Dit het dus 'n karnavaleske invloed op die gehore en keer hulle bestaande hiërargieë om. Selfs in *Boklied* en *Die toneelstuk* se omstredenheid kan 'n parallel met Pirandello se *Ses karakters op soek na 'n outeur* getrek word. Na die opening van hierdie stuk in Rome se Teatro Valle in 1921, beskryf Lorch (2005:31) die resepsie as "'n geveg" - "the most violent and noisy ever experienced in the Teatro Valle. Outside in the street angry encounters continued into the night". Pirandello en sy stiefdogter moes selfs onder die beskerming van vriende na 'n taxi gehaas word om die woede-uitbarstings van die gehoor vry te spring. Volgens Cambon (1967:1) het Pirandello met hierdie toneelstuk 'n reuse-kritiese stryery in die teaterwêreld ontlok, so intens en "fierce, they [the quarrels] were almost beyond belief". Oor sy eie kontroversie skryf Pirandello die volgende:

"From my part I have made my public expect from me all kinds of outrageous things. I have always gone out to offend my public and the public knows it. It is my delight and pleasure. All my work has always been and always will be like that: a challenge to the opinions of the public and above all a challenge to its moral – or immoral – peace" (Lorch 2005:32).

Pirandello het nie 'n geheim van sy anargistiese intensies gemaak nie. Grobler (2006)

noem dat Breytenbach “reeds jare lank die taak van bewussynsmaker ... op homself geneem het”. Hy sluit hom dus by Pirandello se anargistiese intensies aan om die publiek se morele, politiese en sosiale gewete aan te spreek.

### **5.3. GEVOLGTREKKING**

Dit wil voorkom of verwarring, woede, walging en diepe onsteltenis sinoniem met Breytenbach se Afrikaanse dramatiese oeuvre is. Agtergrondkennis oor die karnaval en die feesteks kon feesgehore moontlik 'n beter begrip van die Breytenbach-tekste gegee het. Dat *Boklied*, maar inderdaad ook *Die toneelstuk*, karnavaltekste is, ly geen twyfel nie en die resepsie toon aan dat die opvoer daarvan ook Gebeurtenisse (met 'n hoofletter) was.

## **HOOFSTUK 6:**

### **Opsomming van studie en gevolgtrekking**

#### **6.1. OPSOMMENDE INLEIDING**

Die voorafgaande studie het die karnaval en ritueel in Breyten Breytenbach se dramatiese oeuvre ondersoek. Die studie het op Breytenbach se Afrikaanse dramas *Boklied* (1998) en *Die toneelstuk* (2001) gefokus. Aangesien beide hierdie dramas by

Afrikaanse kunstefeeste gedebuteer het, is die Afrikaanse feesverskynsel, asook Breytenbach se feestekste self, as geraamde Gebeurtenisse bespreek, binne 'n karnaval-omgewing, soos gedefinieer en omskryf deur Russiese filosoof Bakhtin.

Eerstens is vasgestel of Afrikaanse nasionale kunstefeeste, soos Aardklop, InniBos en die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), kwalifiseer as karnaval-omgewings. Vervolgens is vasgestel of dramatekste soos dié van Breytenbach bydra tot die karnaval-effek, en of die karnaval-omgewing bydra tot die opvoer en resepsie van die teks. Daar is dus gekyk na die feesomstandighede en die dialoog tussen feesgangers, feesbesture, dramagehore, spelers, die dramaturg self en sy teks. Dié ondersoek sluit uiteraard ook 'n studie oor die rituele aard van Afrikaanse kunstefeeste en Breytenbach se feestekste in. Verder is ondersoek of die aard van plaaslike feeste na die rituele aard van die eerste Westerse drama-opvoerings by die Dionisos-feeste van antieke Griekeland herlei kan word.

Drie kritiese vrae is deur die loop van die studie beantwoord, naamlik:

1. Wat beskou Bakhtin as karnaval en sou Afrikaanse nasionale kunstefeeste as platforms gesien kon word wat karnaval-omstandighede daarstel?
2. Hoe definieer Hauptfleisch (2004:287) 'n Gebeurtenis (in hoofletters) en wat maak van die Afrikaanse Nasionale Kunstefeeste en die Breytenbach-tekste so 'n Gebeurtenis?
3. Hoe sluit Breytenbach se “intrinsieke” feestekste (*Boklied*, *Die toneelstuk* en tot 'n mindere mate *Johnny Cockroach*) by Bakhtin se karnaval en die antieke Dionisos-dramas aan?

In hoofstuk 2 word daar aandag geskenk aan die eerste kritiese vraag en vasgestel of daar 'n nie-amptelike volkskultuur by Afrikaanse kunstefeeste bestaan en wat die verskynsel behels. Later sluit hoofstuk 5 hier by hoofstuk 2 aan met 'n ondersoek na hoe die nie-amptelike kultuur uitdrukking kry in die Afrikaanse opgevoerde dramatekste van Breytenbach en in die respons daarop by die feeste. Die tweede kritiese vraag is in hoofstuk 3 ondersoek en het Afrikaanse feeste en feestekste met internasionale

Gebeurtenisse van dieselfde aard vergelyk. Die antieke Dionisos-fees is as voorbeeld van so 'n internasionale Gebeurtenis gebruik. Die hoofstuk was tweeledig: Afrikaanse feeste se status as Gebeurtenis word eerstens bekyk en tweedens is vasgestel in hoe 'n mate Afrikaanse kunstefeeste en feestekste hulle wortels in die antieke Dionisos-feeste het. Die derde kritiese vraag kom in hoofstukke 4 en 5 aan bod in 'n volledige inleiding tot en bespreking van Breytenbach se intrinsieke feestekste, om sodoende vas te stel hoe dié digter-dramaturg aansluit by Bakhtin se opvattinge oor die karnaval, asook by die Bacchus (Dionisos)-kultuur van antieke Griekeland.

## **6.2. UITKOMSTE**

Die moontlike uitkomst van die studie wat in hoofstuk 1 voorsien was, word vervolgens bevestig en gestaaf deur voorbeelde uit die voorafgaande studie.

### **i.) Afrikaanse kunstefeeste en Breytenbach se feestekste kan as karnaval-uitinge beskou word**

Afrikaanse kunstefeeste en die genoemde feestekste sluit aan by Bakhtin se beskrywing van karnaval-uitinge, soos uiteengesit en volledig bespreek in afdeling 3.2 van hoofstuk 2. Die feeste bied geleentheid vir hernuwing, verandering en wedergeboorte en daar kom 'n nie-amptelike volkskultuur by Afrikaanse kunstefeeste na vore, waar die feesomgewing groter vryhede van feesgangers en teatermakers verdra (Davis 2004). Ten spyte van breedvoerige kritiek op Afrikaanse feesgangers se gedrag, speel kos, drank en uitspattighede 'n groot rol in die identiteit van hierdie kunstefeeste (Meiring, M. 2004; Hauptfleisch 2004b).

Afrikaanse kunstefeeste maak deel uit van die Afrikaanssprekende gemeenskap se sosio-kulturele uitdrukking. Dit het in baie opsigte die rol van formele tradisionele Afrikaanse teater oorgeneem (Rossouw 2001:66; Van Graan 2004). Die feeste dien ook as 'n platform vir vrye kontak tussen sosiale groeperinge wat nie normaalweg met mekaar in kontak sou kom nie. Dit is met ander woorde 'n kommunikasiemedium tussen feesgangers, teatermakers en ander belanghebbendes (Hauptfleisch 2004b).

## **ii.) Afrikaanse kunstefeeste is teatrale Gebeurtenisse met 'n eie Afrikaanse identiteit.**

Kunstefeeste, soos die KKNK, Aardklop en InniBos, staan nie apart van die wyer Suid-Afrikaanse sosio-politiese konteks nie en kan gesien word as 'n Afrikaanse kultuur-*Event*, wat deur die feesgangers geraam word (met ander woorde deur die feesgangers in 'n gebeurtenis omskep word wat aanklank vind in 'n wyer sosio-kulturele konteks deur die strategiese gebruik van die media) en ook beïnvloed en gevorm word.

Afrikaanse kunstefeeste is subjektief en 'n komplekse proses van opvoerings en response van 'n spesifieke groep mense – Afrikaanssprekendes (oor alle etniese groepe heen). By kunstefeeste kry die Afrikaanse populêre kulturele identiteit uitdrukking en word dit ook verder gevorm. Hieroor merk Johann Rossouw (2001:66) op:

'n Week lank kan mense vrylik assosieer, die genot van die onverwagse ondergaan, die heling van die malse karnaval beleef ... [Hier] word die teatrale en die openbare van die Afrikaanse wêreld kortstondig gerehabiliteer ...

Om die teatrale van die Afrikaanse wêreld kortstondig te rehabiliteer, is niks anders as 'n Kultuurgebeurtenis nie. Die feesgangers het bewus geword van die latente Gebeurlikheid (*Eventness*) van die fees en plaas daarom dié gebeurtenis in 'n raam (Hauptfleisch 2004a:293-294).

Die gebeurlikheid van die fees self, waar die nie-amptelike Afrikaanse kultuur uitdrukking kry, is dikwels 'n bron van skerp kritiek. Cremona (2004:71) waarsku egter dat die karnaval sy eie gang moet gaan en toegelaat moet word om organies te ontwikkel, as dit wil bly voortbestaan as instrument waarmee die populêre kultuur uitgedruk word. Druk van ander belangegroepe, soos teatermakers, borge, bestuurders en politici kan die strukture van die karnaval beperk. Hoe meer kragte van buite op 'n karnaval inwerk, hoe minder word die karnaval deur die feesgangers self bepaal en hoe minder is dit 'n ware viering. Dit kan tot gevolg hê dat 'n fees wat spontaan was – 'n stukkie ware lewensteater wat homself gedurig kon hernu en verander deur die losse

rigtings wat die feesgangers inslaan – sosiaal betekenisloos raak en slegs 'n steriele verteenwoordiging word van dit wat die gebeurtenis veronderstel is om te wees.

### **iii.) Afrikaanse kunstefeeste kan herlei word na antieke Griekse teater**

Soos reeds hierbo genoem toon die Afrikaanse kunstefeeste baie kenmerke van die Bakhtiniaanse karnaval. Afrikaanse kunstefeeste is met ander woorde kulturele feeste van vernuwing en wedergeboorte, waar kos, drank en volkshumor 'n belangrike rol speel, wat liggaamlike grense verskuif, groter vryheid verdra en bestaande hiërargieë omkeer. Hierdie feeskenmerke was reeds aanwesig by die Dionisos-feeste, 'n antieke Griekse teatergebeurtenis wat gesien word as die oorsprong van die Westerse teatertradisie (soos bespreek in hoofstuk 3, afdeling 3.3.3). Afrikaanse kunstefeeste verskil dus in wese nie veel van die heel eerste teaterfeeste, waar feesganger-vermaak, dronke vieringe en hedonisme 'n groot deel van die fees was nie.

### **iv.) Feestyd is 'n venstertydperk vir ontvlugting**

Soos wat die Middeleeuse karnavalgangers hulle kon verloor in die komiese klugspele van die Gekkefees (*Festival of the Fools*) om van die alledaagse te ontvlug; en soos die Atheense burgers hulself vir 'n paar dae in die Dionisos-feeste kon verloor deur in die emosies van die groot Griekse antieke tragedies en komedies te deel; so gee Afrikaanse kunstefeeste ook 'n venstertydperk aan die Afrikaanse publiek, waar hierdie feesgangers van hul daaglikse roetine kan ontvlug en vasgevang kan word in die dramatiese wêreld van die feesteks (Rossouw 2001:66).

Die Afrikaanse karnaval is noodsaaklik vir die voortbestaan van die populêre Afrikaanse kultuur, want soos Rossouw aangetoon het (sien hoofstuk 2, afdeling 2.3.1(d)), is daar baie sosiale en politiese faktore wat veroorsaak dat die Afrikaanse volk in hulself terugtrek en net winkelsentrum- of casino-uitstappies maak. Joubert (2004) meen dat die Afrikaanssprekende soms onwelkom voel in sy eie land en die karnavalagtige kunstefeeste sien as 'n bastion, 'n laaste vesting waar hy/sy nog homself kan wees. Omdat die populêre volkskultuur organies van aard is (iets wat verander soos sosio-politieke en ekonomiese omstandighede verander), is die kunstefeeste ook organiese

entiteite. Dit ontwikkel spontaan in wanorde en vryheid en weerspieël die kultuur en kultuurkwessies aan die orde van die dag. Dit maak kunstefeeste 'n belangrike ontvlugtingsoord.

#### **v.) Breytenbach se feestekste is ook teatrale Gebeurtenisse**

Dat Breytenbach se feestekste en die opvoer daarvan by die kunstefeeste teatrale Gebeurtenisse (voorbeeld van sosiale drama) was, is nie te betwyfel nie. (Binne die teorie van opvoering word aanvaar dat iets soos 'n rugbywedstryd ook 'n teatrale gebeurtenis kan wees – vergelyk Hauptfleisch (2004a:285)). Die (debuut)opvoerings van die tekste by die KKNK was met groot omstredenheid omgewe. *Boklied* is beskryf as “kuns wat die mens verlaag” en “smerige gemors” (Van Vuuren 1998/99:45) en oor *Die toneelstuk* het een teaterganger gevoel deur 12 biere te drink sou hy sy tyd beter benut het as om na Breyten se gewroeg te kyk (Stofberg 2001:1). In beide gevalle was die koerante dag vir dag met ontstelde lesersbriewe gevul. Die blote resepsie van Breytenbach se Afrikaanse dramatekste het dit in teatrale Gebeurtenisse omskep, met die fees- en ander koerante as platforms vir debat. Die feit dat Breytenbach as openbare figuur volgens Galloway (1990:22) dikwels in die verlede ook kontroversieel was, het sekerlik bygedra tot die Gebeurlikheid van die feestekste en daaropvolgende resepsie (volledige bespreking in hoofstuk 5).

#### **vi.) Breytenbach en sy gehoor sluit in ritueel en karnaval by Bakhtin en Bacchus aan**

Bakhtin sien die karnavalteks as 'n kultus-tekst waar die klem op die ritueel val (Platter 2001:52; Bakhtin 1984:75). *Boklied* as rituele tekst is breedvoerig in hoofstuk 5 bespreek. Bakhtin koppel verder 'n fundamentele oerverdeling tussen die amptelike en nie-amptelike aan dié soort tekst. Hy sien die kern van die karnavalteks as 'n letterkundige werk wat 'n nie-amptelike bewussyn oordra en 'n kritiese afstand hou van amptelike ideologieë (Bakhtin 1984:76). Hierdie afstand word hoofsaaklik geskep en onderhou deur taal en handeling te manipuleer – dit ondermyn gewone politieke en sosiale neigings en skuif die owerheidstem eenkant toe (Bakhtin, 1984:154).

In *Boklied* (1998) se toneelaanwysings kom 'n aantal afgeleefde toneelspelers bymekaar – “weg van die 'normaliteit' daar buite”. Nog voor die spel begin, maak Breytenbach dit duidelik dat sy spelers hulle op nie-amptelike grond bevind, op 'n verhoog, 'n vlietende skynwêreld (hulle selfgemaakte karnaval) waarheen hulle ontvlug om die werklikheid “daar buite” vir 'n wyle te ontsnap. Sy spelers het dus dieselfde doel voor oë as die feesganger in die gehoor wat na dié feesteks kom kyk. Die gehoor bevind hulle binne die venstertydperk van ontvlugting en dus op nie-amptelike grond.

Bakhtin was van mening dat die ware volksbewussyn alleenlik na vore kom deur uiting te gee aan die nie-amptelike tydens karnaval (Bakhtin 1984:6). Breytenbach se karnavaltekste dien dus volgens Bakhtin inderdaad as spreekbuis van die ware volksbewussyn.

Om die afstand tussen amptelike en nie-amptelike te vergroot, manipuleer Breytenbach taal en handeling (sien hoofstuk 5, afdeling 5.2.1.4). Verskillende vlakke van taalgebruik seín verskillende boodskappe na die gehoor. *Boklied* is onder andere deurspek met voorbeelde van skeltaal, iets wat Bakhtin as essensieel beskou in die karnavalteks (Bakhtin 1984:27). Soos gesien in hoofstuk 3, is skeltaal onder die feesganger nie 'n rare verskynsel nie. Piet Swanepoel (1997:48) lig ironies uit dat gehore gekrenk voel wanneer skeltaal op die verhoog gebruik word, maar op die feesterrein tydens hul eie karnavalvieringe word die “liederlikste taal” van “vloek en skel” gebruik.

Die vraag ontstaan: hoekom kan die groter wanorde en gepaardgaande groter vryheid van die feesvierende massa op die feesterrein, nie deur dieselfde feesvierendes verdra word wanneer dit oorspoel in feestekste soos *Boklied* nie? Die feeste verdra ongetwyfeld groter vryheid (nog 'n Bakhtiniaanse karnaval-kenmerk), wat menige grense oorskry, soos alkoholiname en ander liggaamlik-fisieke verlagings (in detail bespreek in hoofstuk 2 en 3). Hierdie grensoorskryding word weerspieël in die inhoud van Breytenbach se feestekste. Dit wil egter voorkom of die feesvierende massa nie



die spieëlbeeld waardeer nie, soos verstaan kan word uit die resepsie van beide *Boklied* en *Die toneelstuk*.

Die bogenoemde feestekste word in die genre van die groteske realisme aangebied, wat direk aansluit by Bakhtin se karnavalkenmerke. Verder verwys die tekstuele inhoud na Bakhtiniaanse siklusse van dood en herlewing en vind die leser dikwels onverwagte en banale kombinasies in die teks. Die nie-amptelike aard van die teks kan daartoe aanleiding gee dat dit oor 'n **anargistiese sosiale krag** beskik. (Vir 'n gedetailleerde bespreking van hierdie elemente in die Breytenbach-tekste, sien hoofstuk 5, afdeling 5.2.1.4.)

In hoofstuk 2 word die karnavaleienskappe van die Afrikaanse feesganger in fyn besonderheid bespreek (afdeling 2.3.2) en geen van die bogenoemde eienskappe wat in Breytenbach se feestekste voorkom, ontbreek by die feesgehoore self nie.

Kunstefeeste is 'n mikrokosmos van die prosesse van herlewing, afsterwe en verandering. Vir 'n klein rukkie trek die feesgangers hulle alledaagse kleed uit en trek 'n gewaad van onbevange pretensieloosheid en eerlike feesviering aan. Wanneer die fees begin, weet al die betrokkenes dat hulle net 'n venstertydperk van karnaval het, voor die fees ten einde loop (afsterf), om weer die volgende jaar te herleef. Aan voorbeelde van onverwagse kombinasie onder feesgehoore, ontbreek dit ook nie – ten spyte van die benaming kunstefeestes, val die klem dikwels op platvloerse en/of breinlose vermaak (sien hoofstuk 2, afdeling 2.3.2(b)). Die insident waar bierblikke na kunstenaars op die verhoog gegooi is (Van Zyl 1997:220), was sosiaal anargistiese gedrag en nie minder afbrekend as die uiterste voorbeelde van anargisme in *Boklied* of *Die toneelstuk* nie.

Bakhtin ter syde en Dionisos onder die kollig, is dit ook duidelik dat veral die feesteks *Boklied* direk in die vorm van 'n interteks by die oervorm van Westerse teater, naamlik die Griekse Dionisos-tekste, aansluit. Breytenbach gebruik Aristophanes se *Die Voëls* as vertrekpunt vir 'n groot deel van *Boklied* se inhoud en op meer as een plek is die oorspronklike Griekse teks net so in Afrikaans vertaal en by die drama geïnkorporeer (sien hoofstuk 5, afdeling 5.2.1.2.).

Soos Breytenbach se feesteks, *Boklied*, sy wortels in 'n antieke Griekse feesteks van Aristophanes het, het die feesgedrag van Afrikaanse feesgehoore, sy wortels in die Griekse feeste van ouds (sien ooreenkomste in hoofstuk 3, afdeling 3.3.3.).

### 6.3. GEVOLGTREKKING

Breytenbach se Afrikaanse feestekste dien as goeie voorbeelde van Bakhtiniaanse karnavaleske tekste. *Boklied* spesifiek is ook 'n uitstekende voorbeeld van so 'n karnavalteks wat sy wortels sonder twyfel in die Griekse antieke teater het. Aristophanes se *Die Voëls* herleef in Breytenbach se Voëlanië. Waar die digter-dramaturg nie skaam is om sy Bakhtin-Bacchus-liaisons voor die wêreld oop te gooi nie, en hierdie invloede nie probeer verdoesel nie, kan dieselfde nie van die feesgehoore gesê word nie. Dit wil voorkom of feesgehoore oor dieselfde karnavaleienskappe beskik, wat hulle in Breytenbach se toneelstukke verag, maar dit in hulself ontken. Verwarring, woede, walging en diepe onsteltenis blyk sinoniem met Breytenbach se Afrikaanse dramatiese oeuvre te wees. Weer die vraag: sien feesgehoore nie die groter wanorde en gepaardgaande vryheid op die feesterrein raak, wat oorspoel in feestekste soos *Boklied* nie? Waarom word feesgedrag op die feesterrein verdra, maar feestekste in die teaterlokale verag? Hier moet die moontlikheid oorweeg word dat die teaterganger en die feesganger nie altyd een en dieselfde persoon is nie – nie alle teatergangers by die feeste bevind hulle noodwendig op die feesterrein wanneer die vertoning verby is nie. Dit is egter 'n stelling wat nog bewys kan word in 'n volgende studie.

Agtergrondkennis oor die karnaval en die feesteks kon feesgehoore moontlik 'n beter begrip van die Breytenbach-tekste gegee het. Dat *Boklied*, sowel as *Die toneelstuk*, karnavaltekste is, ly geen twyfel nie en die resepsie toon aan dat dit ook 'n Gebeurtenis met 'n hoofletter is.

Die veld lê braak vir 'n ondersoek na neigings en tendense in kontemporêre Afrikaanse teatrale gebeurtenisse: hoe kry ritueel en karnaval uiting in ander gepubliseerde Afrikaanse dramatekste?

Waar hierdie studie gefokus het op ritueel en karnaval in “intrinsieke” feesdramas (met ander woorde vir die fees geskryf), kan daar verder gekyk word na dieselfde elemente in “ekstrinsieke” feesdramas, met ander woorde dramas wat nie noodwendig vir die feeste self geskryf is nie, maar deurdadig by die feeste op die planke gebring is, het dit feesdramas geword en deel van die groter feesgeleentheid.

## BIBLIOGRAFIE

- Aardklop Feesboek*. 2005. Potchefstroom: Caxton.
- Aardklop Feesboek*. 2004. Potchefstroom: Caxton.
- Aardklop Feesboek*. 2003. Potchefstroom: Caxton.
- Arrowsmith, William. 1961. *The birds*. (Vertaling, kommentaar en interpretasie van Aristophanes se komedie (414vC.)) Michigan: The University of Michigan Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and his world*. Indiana: Indiana University Press.
- Barta, Peter I; Miller, Allen; Platter, Charles & Shepherd, David (reds.) 2001. *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*. London: Routledge Harwood Academic Publishers.
- Bazzoni, Jana O' Keefe. 1987. The carnival motif in Pirandello's drama. *Modern drama*, 30(3):414-425.
- Beeld*. 2005a. 'Nuwe verhoë vir Giep van Zyl'. 28 September 2005:34
- Beeld*. 2005b. 'Breinloos, sê Goosen, lekker, sê hordes'. 1 Oktober 2005:11.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. New York: Routledge Classics.
- Botha, Christiaan. 2005. //Kabbo op die ysterspoor. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Botha, Danie. 2006. *Voetligte en applous!* Pretoria: Protea Boekhuis.
- Botha, Elize. 2002. 'Kultuur: 'n terugblik op 2002'. *Woord en Daad*, Somer:14-17
- Botha, Saartjie. 2004. 'Blindelingse passie teen beterwete in'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. Toegang 10 September 2004.
- Brand, Gerrit. 2005. 'Dit was 'n kragtoer vir toneel'. *Beeld*, 6 April:3.
- Breytenbach, Breyten. 1998. *Boklied*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 2001. *Die toneelstuk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Breytenbach, Breyten. 2002. Johnny Cockroach. *South African theatre journal*, 16:252-304.

- Breytenbach, Kerneels. 1997. 'Min pretensie, baie diepgang'. *Insig*, Mei 1997:40-41.
- Bristol, Michael D. 1985. *Carnival and theatre. Plebeian culture and the structure of authority in renaissance England*. New York: Methuen.
- Burger, Kobus. 2003a. 'Gys 'ge-bless' met sy dubbeldoorprys'. *Beeld*, 27 September:1.
- Burger, Kobus. 2003b. 'Gys herontdek homself – én die muse'. *Beeld*, 29 September:18.
- Burger, Kobus. 2003c. 'Nie veel om oor opgewonde te raak nie'. *Beeld*, 2 Oktober:3.
- Burger, Kobus. 2004a. "'Maria' luier en bly vreet'. *Beeld*, 8 April:8.
- Burger, Kobus. 2004b. 'Kunsjoernalistiek is besig om 'n stille dood te sterf'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. Toegang 14 Oktober 2004.
- Burger, Kobus. 2005a. 'Damaskuspad glim na wekroep'. *Beeld*, 4 April:12.
- Burger, Kobus. 2005b. 'Dit was 'n kragfees vir toneel'. *Burger*, 5 April:8.
- Burger, Kobus. 2005c. 'KKNK meer divers as tevore'. *Burger*, 5 April:8.
- Burger, Kobus. 2005d. 'Aardklop se waagmoed kwyn'. *Beeld*, 5 Oktober:3.
- Cambon, Glaucon (red.) 1967. *Pirandello: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Cloete, T.T. (red.) 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Cohn, Robert Greer. 1973. *The poetry of Rimbaud*. Princeton: Princeton University Press.
- Cremona, Vicki Ann. 2004. Carnival as a theatrical event. In: Cremona, Eversmann, Van Maanen, Sauter & Tulloch (reds.) *Theatrical events. Borders – dynamics – frames*. New York: Amsterdam, 70-90.
- Cruywagen, Eben. 2002. 'Report on the Klein Karoo National Arts Festival (KKNK) 2002'. *South African theatre journal*, 16:190-191.
- Csapo, Eric & William J Slater. 1995. *The context of ancient drama*. Michigan: The University of Michigan Press.

- Davis, Vicky. 2004. 'As jy blind is, hoe weet jy watter show om te kyk'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. Toegang 6 Oktober 2004.
- De Villiers, Gys. 2003. Persoonlike onderhoud, 8 Oktober om 11vm. by De Villiers se huis in Westdene, Johannesburg.
- De Wet, Reza. 1993. *Trits*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- De Wet, Reza. 1996. *Drie susters twee*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Degenaar, Johannes. 1976. Die politieke filosofie van N.P. van Wyk Louw I. *Standpunte* 121, 29 (1):21-34.
- DEKAT-redaksie. 2006a. Feeste: Drama, drama. *DEKAT*, Lente:52-53.
- DEKAT-redaksie. 2006b. Feeste: Van opblaasmense tot stambome. *DEKAT* Lente:54-55.
- De Kock, P.M. 2000. 'n *Ondersoek na die nomadies-politieke moment: 'n filosofiese lesing van Breyten Breytenbach*. Ph.D.-tesis. Universiteit van die Noorde.
- Dionysian meditations*. 1997. Aanlyn: <<http://www.cs.utk.edu/~mclennan/BA/JO-RD.html>>. Toegang 16 November 2005.
- Du Plessis, Clinton V. 2004. 'Fees(te) vir die veles, baantjies vir boertjies, of loslappies vir die lanies'. *Litnet Teaterindaba*. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 5 Oktober 2004.
- Du Preez, Lieze en Templehoff, Elize. 2003. 'Akoestiek, sitplekke pla by dié vertonings'. *Beeld*, 26 September:11.
- Du Preez, Petrus. 2004. *Die slagveld van teks en betekenis: enkele aspekte in die dramatiek van Breyten Breytenbach*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch.
- Factbook*. Aanlyn: <<http://www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/dionysia.html>>. Toegang 14 November 2005.
- Fergusson, Francis. 1967. Action as theatrical: six characters in search of an author. In: Cambon, Glaucon (red.) *Pirandello: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Fforde, Jasper. 2004. *The well of lost plots*. London:New English Library.

Fleischman, M.J. 1991. *Workshop theatre in South Africa in the 1980's: a critical examination with specific reference to power, orality and the carnivalesque*. M.A.-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.

Fleishman, Mark. 2001. Unspeaking the centre: emergent trends in South African theatre in the 1990s. In: Kriger, Robert & Zegeye, Abebe (reds.) *Culture in the new South Africa: after Apartheid*, volume 2. Cape Town & Maroelana: Kwela & SA History Online, 91-115.

Fourie, Charles J. 1999. Resensie: *Boklied* (Breyten Breytenbach). *Tydskrif vir Letterkunde*, 37(2):126-131.

Galloway, Francis. 1990. *Breyten Breytenbach as openbare figuur*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Garnett, Wicomb. 2005. 'KKNK nou vyf jaar Absa s'n vir R20m.'. *Beeld*, 30 November:11.

Goldhill, Simon. 1990. The Archanians: the great Dionysia and civic ideology. In: Winkler, Froma & Zeitlin (reds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press.

Grobler, Melanie H. 2002. *Against fixity: a hybrid reading of Breyten Breytenbach's art, poetry, writing, aesthetics and philosophy*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Grobler, Melanie. S.j. "Drome, herinneringe, binnebloei en ander fasette: 'n intertekstuele gesprek met Breytenbach se skilderkuns". Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teater/06binnebloei.asp>>. Toegang 1 September 2006.

Grundy, Kenneth. 1993. *The politics of the National Arts Festival*. Grahamstown: Rhodes University, Institute of Social and Economic Research, Occasional Paper 34.

Hambridge, Joan. S.j. "Breytenbach gooi 'n groot skadu". Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/seminaar/06toneelstuk/asp>>. Toegang 1 September 2006.

Harrison, Jane Ellen. 1951. *Ancient art and ritual*. London: Oxford University Press.

Hauptfleisch, Gaerin en Toerien, Francois. 1996. 'Klein Karoo Nasionale Kunstefees, Oudtshoorn 29 Maart tot 4 April 1996'. *South African Theatre Journal*, 10/1 Mei:101-106.

- Hauptfleisch, Temple. 2004a. Eventification: utilising the theatrical system to frame the event. In: Cremona, Eversmann, Van Maanen, Sauter & Tulloch (reds.) *Theatrical events. Borders – dynamics – frames*. New York: Amsterdam, 279-302.
- Hauptfleisch, Temple. 2004b. 'Wie se fees is dit nou eintlik?' Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 23 September 2004.
- Heyneman, Louis. 2004. 'n Opgewasemde spieël'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 16 September 2004.
- Hofmeyr, Isabel. 1993. Building a nation from words: Afrikaans language, literature and ethnic identity. In: Marks, Shula & Trapido, Stanley (reds.) *The politics of race, class and nationalism in twentieth-century South Africa*. London: Longman, 95-123.
- Hofmeyr, Steve. 2004. 'Verbreiding - én *shopping and f\*cking* - is broodnodig'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 9 September 2004.
- Houston, John Porter. 1988. *Une Saison en enfer* and the dialectics of damnation. In: Bloom, Harold (red.) *Modern critical views: Arthur Rimbaud*. New York: Chelsea House Publishers.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The poetics of postmodernism*. London: Routledge.
- InniBos Feesboek. 2005. Nelspruit.
- InniBos Feesboek. 2004. Nelspruit.
- Insig-redaksie. 1999. '100 redes vir 'n fees'. *Insig*, April 1999:25-38.
- Internet encyclopedia of carnival philosophy. 2004. The Bakhtin Circle. Aanlyn: <<http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>>. Toegang Desember 2004.
- Joubert, Jan-Jan. 2004. 'Resensente is nie reklame-agente'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 21 September 2004.
- Joubert, Jan-Jan. 2005. 'Mampoer wat skop vir Leon by Aardklop'. *Beeld*, 28 September 2005:3.
- Keuris, Marisa. 1998. Pieter Fourie (1940-). In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 447-455.



- KKNK-webblad*. Aanlyn: <<http://kknk.co.za>>. Toegang 2 Desember 2004 en 30 November 2005.
- KKNK-webblad*, nuwe. Aanlyn: <<http://absakknk.co.za>>. Toegang 24 Januarie 2006.
- Kundera, Milan. 1996. *The book of laughter and forgetting*. London: Faber & Faber Limited.
- Lanters, José. 2001. Carnivalizing Irish Catholicism: Austin Clarke's *The Sun Dances at Easter*. In: Barta, Miller, Platter & Shepherd (reds.). *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*. London: Routledge Harwood Academic Publishers, 191-208.
- Le Roux, M.C. 1997. *Musikale intertekste in Breyten Breytenbach se tronkbundels*. M.A.-verhandeling. Universiteit van Stellenbosch.
- Lorch, Jennifer. 2005. *Six characters in search of an author: plays in production*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lubbe, Andie. 2005. Persoonlike onderhoud, 29 Junie om 6nm. Afskopkonsert, InniBos Kunstefees, Nelspruit.
- Luwes, Nico. 2005. *Zollie*. Praag.
- Mariani, Umberto. 1991. "The delusions of mutual understanding:" structure, language and meaning in *Six Characters*. In: DiGaetani, J.L. (red.) *A companion to Pirandello studies*. New York: Greenwood Press.
- Martin J., Seffrin G. & Wissler R. 2004. The festival as a theatrical event. In: Cremona, Eversmann, Van Maanen, Sauter & Tulloch (reds.) *Theatrical events. Borders – dynamics – frames*. New York: Amsterdam, 91-110.
- Meiring, Jean. 2004. 'Die groot Litnet kunstefees- en teaterindaba'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 9 September 2004.
- Meiring, Karen. 2004. 'Hooibale gaandeweg minder'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 13 September 2004.
- Meiring, Martie. 2004. 'Sekulêre nagmaal vir die Afrikanergees'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 27 September 2004.
- Miller, Paul Allen. 2001. The otherness of history in Rabelais' Carnival and juvenal's satire, or Why Bakhtin got it right the first time. In: Barta, Miller, Platter &

- Shepherd (reds.) *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*. London: Routledge Harwood Academic Publishers, 141-164.
- Mulder, Pieter. 2005. 'Ag nee man, Chris, dis nie meer 1994!'. *Beeld*, 26 September:33.
- Nataniël. 1993. *Oopmond: 21 stories*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Nicolson, Nigel. 2001. Victory without defeat? Carnival laughter and its appropriation in Pindar's *Victory Odes*. In: Barta, Miller, Platter & Shepherd (reds.) *Carnivalizing Difference: Bakhtin and the Other*. London: Routledge Harwood Academic Publishers, 79-98.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2001a. "n Gewroeg, geswoeg, die klere waai en glasies klink van kuier'. *Beeld*, 9 April:3.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2001b. 'Stap uit as jy wil, Breyten skryf nie 'kitskoffie''. *Beeld*, 10 April:13.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2003a. 'Té veel hooi op Botha se vurk?'. *Beeld*, 27 April:11.
- Nieuwoudt, Stephanie. 2003b. 'Wat is 'n kunstefees?'. *Aardklop Feesboek*:14.
- Odendaal, Thys. 2005. 'Vermaak het in SA Kuns geword'. *Beeld*, 2 Junie:22.
- Odendal, F.F.; Gouws, R.H. (reds.) 2000. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)*. Vierde uitgawe. Midrand: Perskor Uitgewers.
- Opperman, Deon. 1996. *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, Deon. 2004. *When going fishing, take the right bait: How to be true to yourself and still make a living in the performing arts*. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 10 September 2004.
- Pienaar, Hans. 2004. 'KKNK se probleem begin by die huis'. *Burger*, 29 April:16.
- Pirandello, Luigi. 1950. *Théâtre I: Six personnages en quête d'auteur, Chacun sa vérité, Henri IV, Comme ci (ou comme ça)* – Version française de Benjamin Cremlieux. France: Gallimard.
- Platter, Charles. 2001. Novelistic discourse in Aristophanes. In: Barta, Miller, Platter & Shepherd (reds.) *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*. London: Routledge Harwood Academic Publishers, 51-78.
- Podbrey, Maurice. 1998. 'Pasop vir die krag van 'n fees'. *Insig*, Mei:26.

- Rimbaud, Arthur. 1979. *Une saison en enfer. Les illuminations. A season in hell. The illuminations*. Vertaal deur E.R. Peschel. New York: Oxford University Press.
- Rimbaud, Arthur. 1994. *Une Saison en Enfer*. Texte intégral. Illustrations de Paul Verlaine et d'Ernest Delahaye. Frankryk: Éditions Mille et une nuits.
- Robinson, Marguerite. 2004. 'Broers en susters, laat ons bid en klap'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 15 September 2004.
- Rossouw, Johann. 2001. 'Kom, wees teatraal!'. *Insig*, (maand onbekend):65-66.
- Rossouw, Kobus. 1999. 'From strength to strength: thoughts on the Little Karoo National Arts Festival (25-31 Maart 1999)'. *South African Theatre Journal*, 13 (1&2):175-178.
- Schechner, Richard & Appel, Willa. 1990. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Press Syndicate University of Cambridge.
- Schoombie, Schalk. 2003. 'Feesmanie'. *Aardklop Feesboek*:10.
- Shabangu, Mncedisi Baldwin. 2004. 'The future is here and we don't even notice'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 14 September 2004.
- Sommerstein, Alan H. 1987. *The Birds*. Vertaling, kommentaar en interpretasie van Aristophanes se komedie (414vC.). Wiltshire: Aris and Phillips Ltd, Teddington House, Warminster.
- Stofberg, Andriette. 2001. 'Dit gons by die fees oor Breyten se stuk'. *Beeld*, 9 April:1.
- Struc, Roman S. 1981. "Kafka and Dostoevsky as "Blood Relatives". *Dostoevsky studies*, volume 2. Aanlyn: <<http://www.utoronto.ca/tsq/DS/02/111.shtml>>. Toegang 19 Oktober 2006.
- Swanepoel, Piet. 1997. 'Ai, daai woord'. *Insig*, Mei:48.
- Turner, Wayne S. 2004. *A glimpse of theatre history*. Aanlyn: <<http://www.wayneturney.20m.com/cityDionisia.htm>>. Toegang 10 Desember 2005.
- Van den Berg, Marzanne. 2005. 'Gate in jou gemoedsrus'. *Beeld*, 1 Oktober:10

- Van Gennep, Arnold. 1960. *Rites of Passage*. Vertaal deur Monika B. Vizedom en Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- Van Graan, Mike. 2004. 'Talking theatre and taking a hard line'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 9 September 2004.
- Van Heerden, Etienne. 2004. 'Die Karnaval Krities Bekyk'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. 9 September 2004.
- Van Hemert, Ilse. 2004. 'Jy vra hoe gaan dit met teater'. Aanlyn: <<http://www.litnet.co.za/teaterindaba/default.asp>>. Toegang 30 Oktober 2004.
- Van Rensburg, Cas. 1996. 'Die verlore seun kom tuis'. *Insig*, Mei:24-27.
- Van Rensburg, Cas. 1998. 'As die dolosse praat'. *Insig*, Mei:27
- Van Rensburg, Quintus. 2002. 'Paartie van die jaar'. Aanlyn: <<http://www.roekeloos.co.za/argief/kknk2002.html>>. 18 April 2002.
- Van Rensburg, Quintus. 2003. 'My mening'. Roekeloos-webtuiste. Aanlyn: <<http://www.roekeloos.co.za/argief/kknk2003.html>>. 17 April 2002.
- Van Vuuren, Helize. 1998/1999. Die "Long walk to clarity": 'n leesstrategie vir Breyten Breytenbach se *Boklied*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 36(4)/37(1):44-53.
- Van Zyl, Johan. 1997. 'Afrikaners en andere: die Klein Karoo nasionale kunstefees Oudtshoorn 29 Maart – 5 April 1997'. *South African theatre journal*, 11,1&2:217-225
- Vice, Sue. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press. Aanlyn: <<http://www.lcc.gatech.edu/~cklestinec/Teaching/LCC3218.Bakhtin.html>>. Toegang 10 Desember 2004.
- Viljoen, Hein. 1998. Breyten Breytenbach (1939 - ) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 1. Pretoria: Van Schaik, 274-293.
- Vorster, Chris. 1998. 'Dis die Blond, dis die blou'. *Insig*, April:34.
- Weideman, George. 2005. *My plaas se naam is Vergenoeg*. Praag.
- Wikipedia. *Dostoevsky, Fyodor: The brothers Karamazov* ('n opsomming).

Aanlyn: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Brothers\\_Karamazov](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Brothers_Karamazov)>. Toegang 19 Oktober 2006.

Wikipedia Factbook. 2004. Aanlyn:

<[www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html](http://www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html)>. Toegang November 2005.

Wincor, Richard. 1950. Shakespeare's festival plays. *Shakespeare Quarterly*, 1(1):219-242.

## **ADDENDA**

Addendum A: Respondente. 2004. *InniBos-meningspeiling*, InniBos Kunstefees 30 Junie- 3 Julie, p.209-217.

Addendum B: KKNK-navorsing. 2003, p.218-219.

Addendum C: Volledige rekonstruksie van die Dionisos-feeste, p.220-228.

Addendum D: Kitshoff, Herman. 2005. *Artikel in DEKAT oor kunstefeeste*. E-posonderhoud, 17 Oktober, p.229-235.

Addendum E: Du Preez, Petrus. 2005. *Artikel in DEKAT oor kunstefeeste*. E-posonderhoud, 6 Oktober, p.236-240.

Addendum F: De Vaal, Floyd. 2005. *Artikel in DEKAT oor nasionale kunstefeeste*. E-posonderhoud, 11 Oktober, p.241-245.

Addendum G: Meiring, Karen. 2005. *Artikel in DEKAT oor 2005 kunstefeeste*. E-posonderhoud, 24 Oktober, p.246-249.

Addendum H: Hauptfleisch, Gaerin. 2005. *Feeste*. E-posonderhoud, 11 Oktober, p.250-252.

Addendum I: Van Zyl, Giep. 2005. *Artikel in DEKAT terugblik op 2005 se feeste*. E-posonderhoud, 21 Oktober, p.253-255.

Addendum J: Meiring, Karen. 2003. Persoonlike Onderhoud, 17 Desember, KKNK-kantoor, Westdene, Johannesburg, p.256-260.

## **ADDENDUM A**

### **InniBos-navorsing onder feesgangers, Julie 2005:**

Navorsing gedoen onder feesgangers by InniBos. 104 respondente het volledig geantwoord. Die grafieke hieronder verwys dus na daardie 104 respondente.

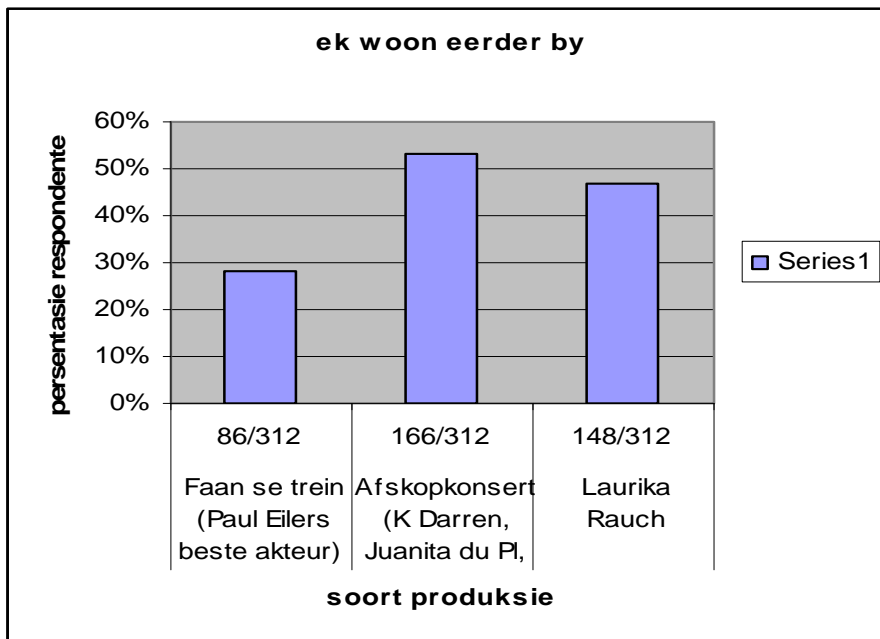
Vrae het gehandel oor:

- keuse van produksies wat bygewoon word
- keuse van feesvermaak (alles ingesluit)
- feespersepsie en –verwagting
- soort vermaak waarvoor respondent meeste waardering op (let wel) 'n **kunstefees** het, m.a.w. wat die respondent bewonder en beny – al is dit nie noodwendig sy/haar smaak nie
- velde van belangstelling oor die algemeen
- geslagsprofiel en ouderdom van respondent

#### **1. Keuse van produksie wat bygewoon word, met ander woorde die respondente se gunsteling soort produksies:**

Ek woon eerder by (merk van 1-3, waar 1= 3punte, 2= 2punte en 3= 1punt) / 312

(grafiek op volgende bladsy)

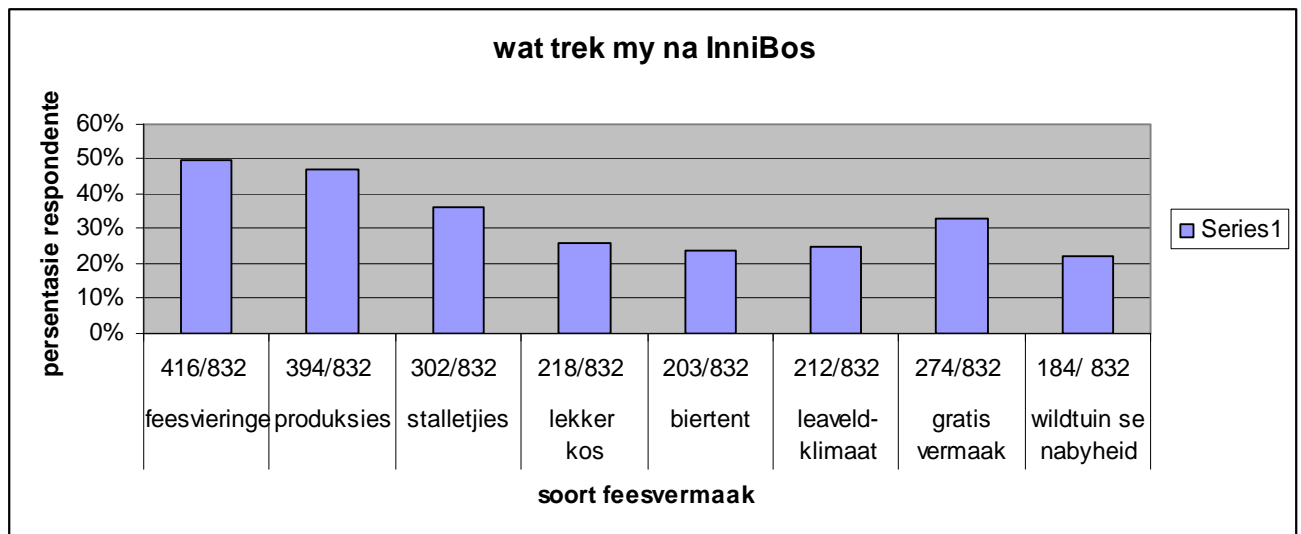


Die grafiek toon duidelik dat respondente veel eerder 'n gewilde massa-musiekkonsert (53%) bywoon as 'n bekroonde toneelstuk (28%). 'n Ware kunstenaar moes al hoofstroomstatus bereik het (soos Laurika Rauch) (47%) om bywoning te verseker. Mens moet in gedagte hou dat die fees 'n kunstefees genoem word en nie bloot 'n bazaar of kermis nie. Tog is die kunste nie waarvoor feesgangers uitkyk as hulle kaartjies vir vertonings koop nie.

Die voorafgaande grafiek is 'n verdere bewys dat musiek baie meer aftrek kry as toneel op hierdie spesifieke Afrikaanse kunstefees.

## 2. Keuse van feesvermaak, met ander woorde waarom woon die respondent die sogenaamde kunstefees by.

Wat trek my na InniBos (van 1-8, waar 1= 8punte kleinerwordend tot by 8= 1punt) /832



Die algemene feesklimaat en –atmosfeer is vir meeste respondente die grootste trekpleister (50%). Die respondent sien uit na die karnaval-omgewing, waar hy/sy vir 'n rukkie 'n feeskleed kan aantrek.

Net 47% van alle respondente woon die fees by om produksies te gaan sien. Meer as die helfde van die feesgangers het dus nie die behoefte om enigiets te kyk wat hulle horisonne kan verbreed nie, hulle stel net belang in die feesatmosfeer en ander vieringe. Hier kan die vraag dus gevra word of so 'n fees soos InniBos werklik 'n kunstefees is, as feesgangers nie oorweldigend belangstel in die kuns op die fees nie. Gratis vermaak (33%) en rondloop tussen die stalletjies (36%) vorm 'n groot deel van die feesganger se aktiwiteit op die feesterrein. Baie beskou gratis vermaak en stalletjies as 'n plaasvervanging vir die produksies wat hulle nie eintlik as prioriteit sien nie. (weereens, kunstefees?)

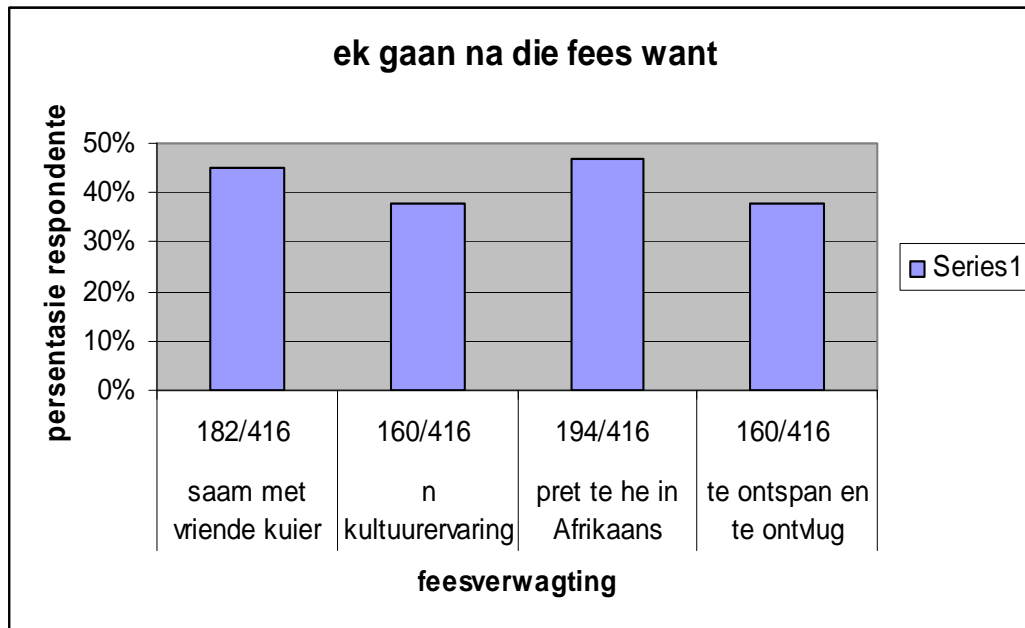
Hoewel die grootste hoeveelheid respondente vroulik was, stel 26% van hulle die meeste in die kosstalletjies belang, en kop aan kop hiermee is die biertert op 24%. Die Laeveldklimaat(25%) en die nabyheid van die wildtuin (22%) kan nie agterweë gelaat word nie.

Dis duidelik dat respondente dit nie noodwendig dieselfde idees oor 'n kunstefees koester nie. Meestal sluit feesgangers se aktiwiteit die kuns in kunstefees uit.



### 3. Feesverwagting en –persepsie, met ander woorde wat die respondent dink hy in geheel uit die fees kan kry.

Ek gaan na die fees om (1-4, waar 1= 4 punte kleiner wordend 4= 1punt) /416



Dis opvallend dat dit juis die taal is, die feit dat dit 'n oorwegend Afrikaanse fees is, wat meeste respondente trek. Hulle beskou die fees in die heel eerste plek as 'n Afrikaanse saamtrek(47%). Dit lyk of die soeke na 'n volksidentiteit en aanvaarding onder een sosiale groep nog baie sterk is en om groepeer te word as Afrikaans is belangrik. Om saam met vriende op die fees te kan kuier (45%) is net so belangrik. Daar steek dus waarheid in die gerugte en sosiale kommentaar in die koerante, dat feeste eintlik dien as groot reünies, saamtrekke vir die groot kuier.

Nie ontspanning, ontvlugting(38%) of 'n kultuurervaring (38%) is regtig prioriteit by die sogenaamde InniBos kunstefeesganger nie.

(Dit was ook so terloops baie duidelik in die bywoning van iets soos die afskopkonsert, waar 10 000 kaartjies verkoop is om na sangers te luister wat almal presies dieselfde klink; en die bywoning van debuuttoneelstukke soos Man (wat die DEKAT/Ramkat-

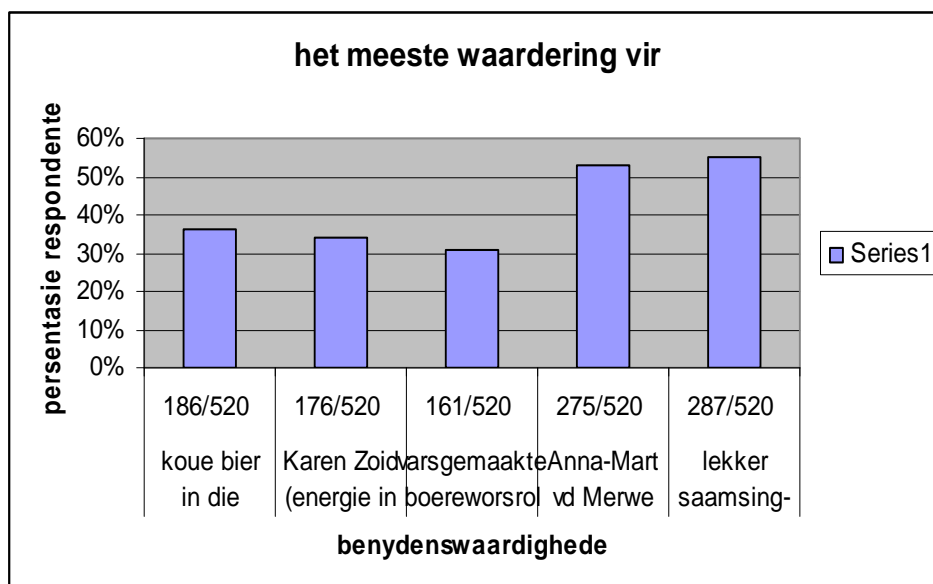
toekenning vir beste nuwe produksie op die fees gewen het) aan die ander kant, waar daar nie eers 30 mense was nie.

**4. Die soort vermaak waarvoor respondente die meeste waardering op (let wel) 'n kunstefees het, m.a.w wat die respondent respekteer, bewonder en dalk selfs beny – al val dit nie noodwendig binne sy/haar smaak nie**

Die vraag op die vraelys het as volg gelui:

Ek waardeer die meeste (1-5, waar 1= 5 punte kleiner wordend 5= 1punt) /520

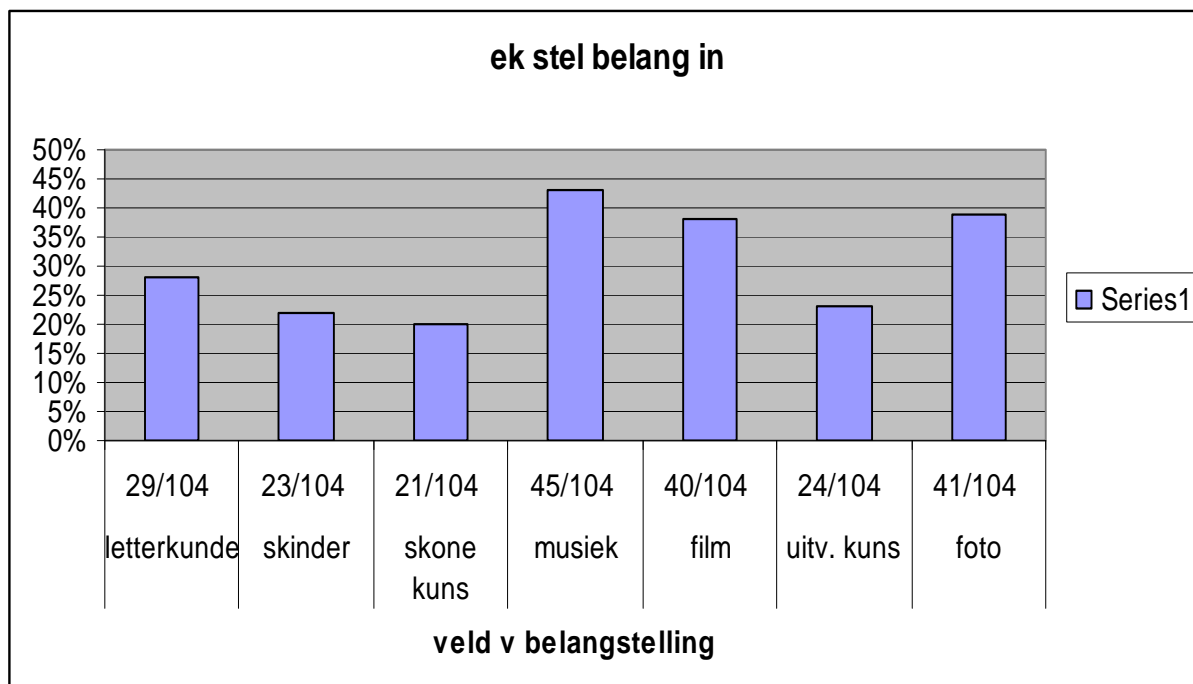
- 'n koue bier in die Laeveld-hitte
- die energie wat Karen Zoid in 'n 3-ure rockvertoning kan sit
- 'n varsgemaakte boereworsrol
- Anna-Mart vd Merwe se vermoë om dikwels dialoog vir meer as twee produksies op 'n fees, te onthou en meesterlik, oortuigend uit te voer
- Lekker saamsing-musiek



Die groot verrassing was dat 55% van alle respondente die heel meeste waardering het vir lekker saamsing-musiek. Nou toe nou, dit stryk heeltemal met die tendens van feesgangers om in hulle hordes na die afskopkonsert en gratis vermaak te gaan kyk. Maar dis darem ook verblydend dat, hoewel net 47% van alle respondente spesifiek fees toe gaan om produksies te gaan kyk, 53% van alle respondente 'n goeie akteur of aktrise kan waardeer. Wat die navorser benoud maak vir die verhoogkunste se part, is dat die syfers van bywoning toon dat slegs akteurs en aktrises wat al op die TV verskyn het, enige aftrek kry by hulle vertonings. So was die saal stampvol vir Meneer de Beer, omdat Ouboet van Orkney Snork nie die rol speel. Dit was eintlik 'n ernstige rol, maar toe Meneer de Beer net sy voete op die verhoog sit, skud die gehoor soos die mense lag. Hulle verwag dat hy gaan snaaks wees, en daarom lag hulle – ongeag van wat die dialoog sê. 'n Ander interessante tendens is dat bier (36%) en kos(31%) hoegenaamd waardering kry. Hou in gedagte dat respondente die feesgebeurtenis moes kies wat die mense die MEESTE waardeer. Arme Karen Zoid (34%) en haar fisiek uitputtende vertonings, beklee maar vierde plek – bier is belangriker met 'n volle 2%. Weereens – is dít 'n kunstefees? Dit laat mens amper jammer voel vir 'n kunstenaar soos sy, wat ten minste haar eie oorspronklike musiek skryf en sing – al is mens nie 'n aanhanger nie.

##### **5. Algemene belangstelling in die kunste, m.a.w. min of meer 'n belangstelling van dit wat mens op enige kunstefees kan verwag.**

Ek stel belang in



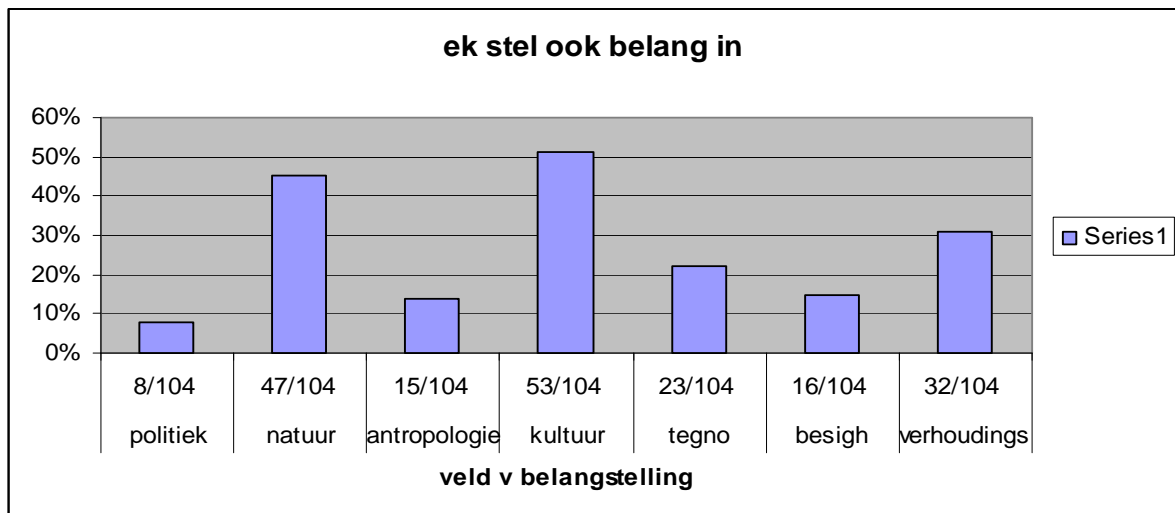
Musiek(43%), fotografie(39%) en film(38%) – hierdie drie kitsplesiere weerspieël ons kitsgedrewe samelewing. Hoewel musiek, fotografie en film uiters uitdagende vorme van kuns kan wees, is dit ook media met 'n baie meer onmiddellike impak en dis duidelik waarvoor die feesgangers gekom het.

Dis kommerwekkend dat uitvoerende kuns (23%) en skone kuns (20%) sulke lae persentasies behaal by 'n fees waarvan die fokus veronderstel is om uitvoerende en skone kunste te wees. Letterkunde het darem 'n bietjie beter gedoen met 28%, hoewel die boeke-afdeling op die feesterrein baie stil voorgekom het.

Skindernuus (22%) oor die kunstenaars in die feeskoerant die *Muskiet*, was weer nie so belangrik soos verwag nie.

## 6. Algemene belangstellings bo en behalwe die kunste, m.a.w dit waarin die feesteganger belangstel wanneer hy huis toe gaan.

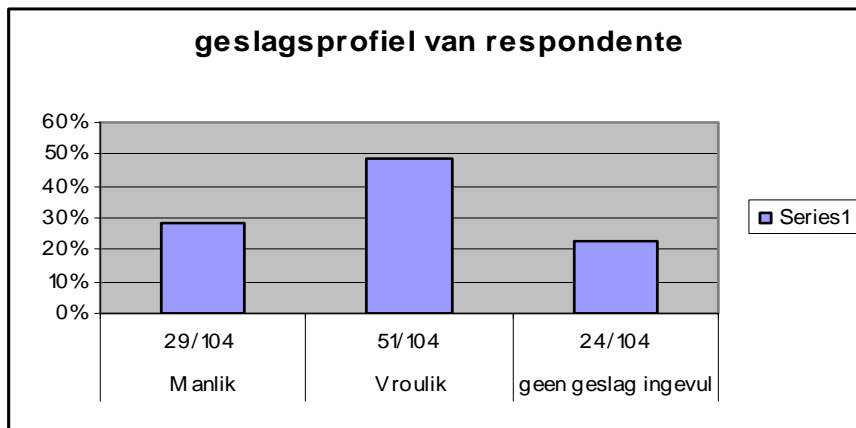
Ek stel ook belang in



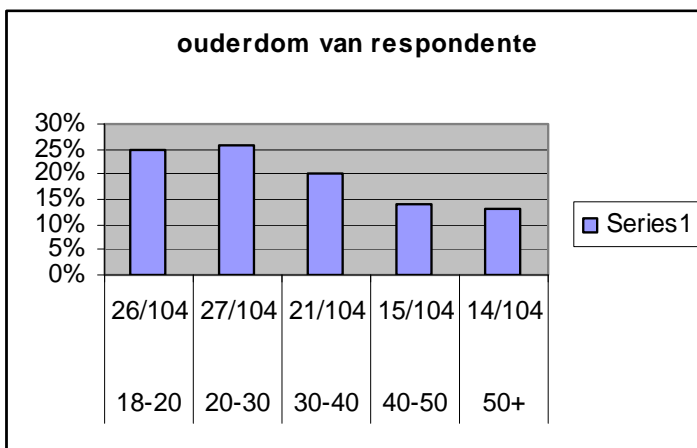
Hier weerspreek die feesganger hom/haarself 'n bietjie. By die kunstefees opsigself geniet die kunste (wat kultuuruitdrukking is) nie soveel aandag soos dit moet nie, maar tog beweer 51% van al die respondente dat hulle die meeste in kultuur belangstel. Sou dit kon wees dat respondente 'n ander idee van kultuur het – dat die kultuur waarna hulle verwys die volkskultuur van braaivleis, bier en rugby is? (net 'n vraag).

Die feit dat die natuur (45%) hulle tweede grootste belangstelling is, is nie verbasend nie en bewys hoe ver ons land al gekom het met kwessies soos bewaringsbewustheid. Verhoudings (31%) is belangrik en daar is 'n vonkie van belangstelling in tegnologie (22%), maar besigheid, antropologie (wat eintlik ook maar kultuur is...) en politiek is swak presteerders in ons respondente se belangstellingsraamwerk.

## 7. Geslagsprofiel van respondent



## 8. Ouderdom



Die respondente was baie verteenwoordigend van die feesgangers. Daar is nie net gekonsentreer op een ouderdomsegment nie.

18 - 20-jariges 25%

20 – 30-jariges 26%

30 – 40-jariges 20%

40 – 50-jariges 14%

50+ 13%

Die navorsing verteenwoordig dus die opinies van die feesganger oor die algemeen.

## ADDENDUM B

---



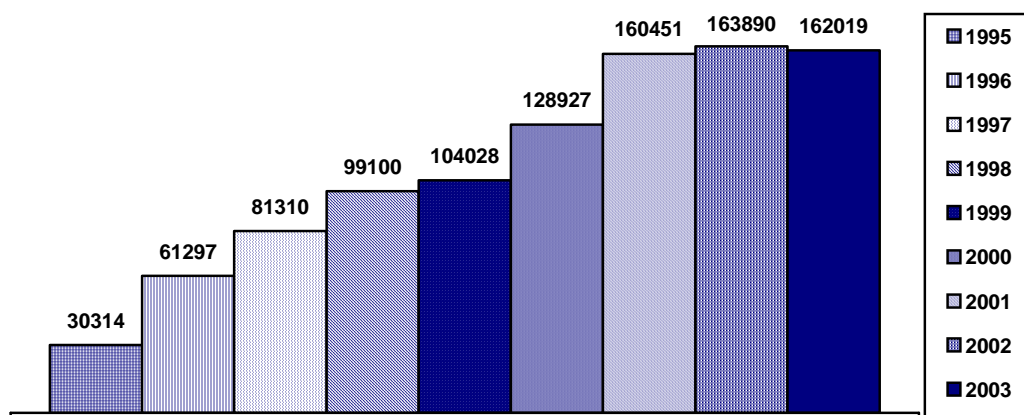
### NAVORSINGSINLIGTING

---

**Die Instituut vir Toerisme en Vryetydstudies aan die PU vir CHO het in 'n studie, Die Ekonomiese Impak van besoekers aan die Klein Karoo Nasionale Kunstefees, die volgende gevolgtrekkings gemaak:**

1. Die meeste besoekers aan die KKNK is Afrikaanssprekend (93%) en tussen 18 en 45 jaar oud.
2. 84% van besoekers woon gratis vertonings by, en feesgangers woon 'n gemiddeld van 3.6 vertonings by tydens hul besoek.
3. Besoekers reis na Oudtshoorn spesifiek vir die KKNK en bestee die meeste van hul geld aan verblyf, gevolg deur voedsel, restaurante en kaartjies na vertonings.
4. Besoekers aan die KKNK is lojaal teenoor die KKNK en tevrede met die gehalte van vertonings, aangesien die oorgrote meerderheid (96%) aandui dat hulle die KKNK weer sal bywoon.
5. Die meeste feesgangers reis per motor na die KKNK en die gemiddelde groep bestaan uit 5 persone, alhoewel die reisgeselskap nie noodwendig familie van mekaar is nie. Hulle kampeer hoofsaaklik en bly 'n gemiddeld van 4 nagte (5 dae) in Oudtshoorn.
6. Besoekers kom hoofsaaklik van Port Elizabeth, Kaapstad, die Suid-Kaap, Stellenbosch, Paarl, Strand en Gauteng.
7. Besighede in Oudtshoorn is tevrede met die KKNK en baat grootliks daarby.
8. Plaaslike inwoners beskou die KKNK oorweldigend positief, selfs die grootliks arm plaaslike bruin gemeenskap. Die groter gemeenskap is bereid om geldelik by te dra om die KKNK in Oudtshoorn te hou, omdat:

- a. Die KKNK gesien word as 'n potensiële bron van toekomstige inkomste.
  - b. Die KKNK genereer gemeenskapstrots.
  - c. Die KKNK bied opvoedkundige én vermaaklikheidswaarde, veral vir persone wat dit nie andersins sou kon bekostig nie.
9. Nagenoeg 110 000 mense het die KKNK in 2003 bygewoon en ongeveer R 151 miljoen is tydens die KKNK bestee.



10. Kaartjieverkope het oor die afgelope nege jaar as volg gevaar:



## ADDENDUM C

### Die Dionisosfeeste – 'n rekonstruksie

Die volgende vertelling is 'n voorstelling van die Plattelandse Dionisia en die Stedelike Dionisia en is hoofsaaklik gerekonstrueer uit feite wat ooreenstem in die volgende bronne:

Goldhill, Simon. 1990. The Archanians. The Great Dionisia and Civic Ideology, In: Winkler & Zeitlin (reds.) *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press (97-129). **(1)**

Csapo, Eric & William J. Slater. 1995. *The context of Ancient Drama*, Michigan: University of Michigan Press, 103-138. **(2)**

[www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html](http://www.factbook.org/wikipedia/en/d/di/Dionisia.html), Toegang November 2005 (3)

Turney, Wayne S. 2004. *A Glimpse of Theatre History* on

[www.wayneturney.20m.com/cityDionisia.htm](http://www.wayneturney.20m.com/cityDionisia.htm), Toegang November 2005 (4)

[www.cs.utk.edu/~mclennan/BA/JO-RD.html](http://www.cs.utk.edu/~mclennan/BA/JO-RD.html), 24 Januarie 1997 **(5)**

Waar feite verskil en spesifiek is tot een bron, sal daardie bron se nommer aangedui word soos hierbo gemerk en 'n bladsynommer waar van toepassing. Dit is om die leesvloeï van die rekonstruksie te vergemaklik.

Die Dionisia was groot religieuse feeste in antieke Athene, wat gehou is tot eer van die God Dionisos. Die fees het gedraai rondom die tragies en komies dramatiese opvoerings wat 'n paar dae van die fees in beslag geneem het.

Die Dionisia het uit twee dele bestaan: die Plattelandse Dionisia en drie maande later die Stedelike Dionisia, wat later uit die eersgenoemde fees voortgespruit het.

Voordat die feeste te ere van die god van wyn en vrugbaarheid, Dionisos, gerekonstrueer kan word, moet daar eers aandag gegee word aan die mite van Dionisos en wat die oorsprong van sy onvernietigbare lewenskragtigheid is, om die feeste binne mitiese en religieuse konteks te plaas.

## Die mite van Dionisos

Toe die goddelike kind, Dionisos, sewe maande in sy ma Semele (of ook bekend as Persephone) se baarmoeder was, het Zeus (sy pa) die kind uit sy ma se lende gesteel en in sy dy in vasgewerk. Hy het toe bekend geword as die “ingenaaide god” (*Eiraphiôtés*). Soos wat Dionisos in sy pa se dy gewag het om gebore te word, het die Grieke ook hulle druiwe in kanne onder die grond gestoor om te wag dat die druiwe gereed is om wyn te word. Die kind Dionisos word nie na nege maande gebore nie, want hy is nie 'n gewone mens nie, maar 'n god en moet 'n rukkie langer in sy pa se dy deurbring tot hy gereed is vir geboorte tydens Lenaia in Januarie. Dit is ook wanneer die wyn gereed sal wees en die kind word met groot opgewondheid verwag. Die drie wintermaande, middel November tot middel Februarie) behoort aan Dionisos, terwyl die res van die jaar aan Apollo behoort. In Januarie het die bron van onvernietigbare lewe die eerste keer die lig gesien en alle bande wat hom teruggehou het verbreek. Deur hierdie bande self te kon breek, het Dionisos ook die god geword wat alle wense kon laat waar word. **(5)**

Tog was Dionisos se lewe in sy huidige vorm van korte duur. As kind het die Titane Dionisos met speelgoed na hulle grot gelok. Daar het hulle hom in sewe stukke gesny, wat hulle in 'n driepootpot vol melk gekook het. Daarna het hulle die dele op 'n vuur gerooster. Maar voordat die Titane die kind se vlees kon eet, het Zeus lont geruik en die Titaanse misdaad ontmasker. Hy het hulle met sy weerlig veras. Daar word gesê dat die roet wat toe in die lug gehang het, die mensdom gevorm het. Net een deel van Dionisos was nie vernietig nie – sy viriele ledemaat, die Goddelike Fallus. Al is Dionisos se liggaam vernietig en sy bene in Delphi begrawe, het die Onvernietigbare Lewe bly voortleef in sy Fallus. **(5)**

Vandaar natuurlik die falliese optog wat so sentraal deel uitgemaak het van die Dionisos-feeste.

Hier volg 'n beskrywing van hierdie tweeledige fees:

## Die Plattelandse Dionisia

Die Dionisia was oorspronklik 'n plattelandse fees in Attica en is ook die Dionisia *ta kat' agrous* genoem **(3) (4)**. Die fees (wat heel waarskynlik begin het as 'n antieke landboufees en nie oorspronklik met Dionisos vereenselwig was nie **(3)**), is gehou ter viering van wynbou en die God van Wyn en Vrugbaarheid, Dionisos.

Die dramaturg Aristophanes het die Plattelandse Dionisia in sy toneelstuk *The Acharnians* **(3)(1:102)** geparodieer. Die fees het min of meer as volg verloop: Plattelandse Dionisia (gehou in die maand Poseidon – ongeveer Desember/Januarie), het feestelikhede ingesluit wat gefokus het op vrugbaarheid, soos die falliese 'chant', offerandes, oordrewe wyndrinkery en liedjies wat vir Dionisos gesing is. Die fees is gedurende hierdie maande gehou omdat die wynoes nou drinkbaar geword het en geniet kon word. **(5)**

Die *pompe* **(1:99)** was die sentrale gebeurtenis op dié plattelandse fees. Dit is 'n prosessie waarin *phallio* (nagemaakte fallusse) deur die *phallophoroi* (fallusdraers) deur die strate van die dorpie(s) gedra is. *Kanephoroi* (jong meisies wat mandjies met vrugte gedra het – waarskynlik vye, die mees seksuele van alle vrugte) het ook aan die *pompe* (optog) deelgeneem, sowel as die *hydriaphoroi* (waterdraers), *skaphephoroi* (offerdraers), *obeliaphoroi* (brooddraers) en die *askophoroi* (wat wyn gedra het) **(1:99)**.

Ná die *pompe* was daar dans- en sangkompetisies en die kore (gelei deur die *choregos*, wat verantwoordelik was om die uitvoerings van hulle spesifieke koor te borg) het teen mekaar ditirambes (lofsange) uitgevoer. Vroeër het daar spontane opvoerings, veral komedies, by dié feeste ontstaan, wat waarskynlik evolueer het en die gevolg was van dronk, gemaskerde feesgangers, wat die fallusse gedra het en liedjies gesing het ter ere van die god van vrugbaarheid en waar hulle van agter hul maskers ander burgers sleg gesê het. Die plattelandse Dionisia het groot digters soos Euripides, Socrates en ander manne van belang gelok. Daar word selfs bespiegel dat die genre “komedie” spontaan ontwikkel het uit die eerste plattelandse Dionisia **(4)**. Later sou die stedelike

Dionisia, wat uit die plattelandse weergawe van die fees voortgespruit het, die amptelike platform vir ernstige tragiese en komiese toneel word **(1:102) (2:103,104)**.

Toneel was nie 'n amptelike instelling by die Plattelandse Dionisia soos by die Stedelike vorm van die fees nie, maar van die plattelandse Dionisos-feeste (in veral groter dorpe soos Piraeus en Eleusis) het later ook amptelik dramatiese opvoerings soos komedies en tragedies in hulle feesprogram ingesluit, wat by die vorige jaar se City Dionisia te sien was.

Omdat die verskillende dorpie in Attica hulle feeste op verskillende dae gehou het, was dit moontlik vir toeskouers om meer as een fees by te woon. Dit het ook die geleentheid aan rondgaande toneelgeskelskappe gegee om in meer as een dorpie hulle tonele op te voer, oor die tydperk van die fees. Ook het Atheners wat nooit andersins uit die stad gekom het nie, nou die geleentheid gehad om bietjie na die platteland te reis en daar te gaan ontspan tydens die feeste **(2:121)(3)**.

### **Die Stedelike Dionisia**

Die plattelandse Dionisia is beskou as die voorloper van die Stedelike fees.

Die stedelike deel van die fees is ook genoem die *Dionisia ta en Astei* **(3) (4)** of die Groot Dionisia. Dit blyk dat die fees sy ontstaan gehad het tydens die tirannie van Pisistratus, in die 6de eeu voor Christus **(2: 103,104) (3)**. Dis omtrent drie maande na die Plattelandse Dionisia gehou, gedurende die maand van Elaphebolion, oftewel rondom die einde van Maart, begin April. Daar word geglo dat die fees gehou is ter viering van 'n nuwe groeiseisoen en die einde van die winter.

Tradisie vertel dat die fees sy ontstaan gehad het, toe die dorpie Eleutherae, op die grens tussen Attica en Boeotia, gekies het om deel te word van Attica. Die Eeuthereane het 'n beeld van Dionisos na Athene gebring, wat aanvanklik deur die Athene verwerp is. Dionisos het toe die Atheners gestraf deur 'n vreeslike plaag oor hulle te bring wat hulle genetalia aangeval het. Hierdie plaag kon alleenlik genees kon word deur 'n prosessie van burgers wat groot fallusse (*phalloi*) moes dra **(3) (2:111)**.

Wat ookal die werklike oorsprong van die Dionisia, die stedelike fees het onder die beheer en leiding van die argont geval ('n amp wat 7 eeue vC geskep is), eerder as die basileus wat die religieuse feeste hanteer het **(2:105) (3)**.

Die argont is verkies, en die oomblik wat hy aangewys is, het hy begin voorberei vir die fees deur tien helpers te kies om die fees te organiseer. Die argont het die hoogste staatsamp beklee en sodra hy verkies is, is sy naam in die *Didasalia* (teaterrekkord) geskryf **(4)**. Digters het hulle werke vir keuring aan hom gestuur, waaruit hy dan dié tonele gekies het wat hy waardig gevind het om opgevoer te word voor die hele Athene. Hy het elke verkose toneelstuk aan 'n *choros* (koor) en *choregos* (koorleier) toevertrou **(4) (2:105)**. Die wyse waarop die keuring geskied het, is nie altyd so duidelik nie. Dit wil voorkom of die digter uitgesluit kan word van 'n sekere fees as hy die vorige jaar 'n swak vertoning gelewer het. Maar ander dinge, behalwe die kwaliteit van die stukke, is ook in oorweging gebring. In die Hellenistiese tydperk was daar byvoorbeeld direkte politieke sensuur **(2:105)**.

### **Die verloop van die fees**

Die *pompe* is op die eerste dag gehou. In hierdie *pompe* het die inwoners van Athene en die verteenwoordigers van die Atheense kolonies na die Teater van Dionisos (op die suidelike hang van die Akropolis) marsjeer en ook die beeld van Dionisos gedra. Die feesgangers is in hulle beste klere aangetrek (sommige gemasker en ander nie) en was moontlik met juwele behang **(2:104) (5)**.

Eerste in die optog is die wyn- en druiwestokdraers. Dan word die bok wat geoffer gaan word gelei, gevolg deur 'n jong vrou wat die Mandjiedraer (*Kanêphoros*) genoem is. Sy was ook uitgerus met baie juwele en het die offermandjie vol vrugte (moontlik vye, die mees seksuele van vrugte) gedra **(5)**.

(Volgens Csapo en Slater is dit onmoontlik om te bepaal wat die werklike volgorde van die optog was, aangesien meeste antieke bronne te veel van mekaar verskil **(2:106)**.) Soos met die plattelandse Dionisia het die fallusdraers gevolg, met fallusse gemaak van

hout of brons, en 'n wa het 'n baie groter fallus gedra. Die fallusdraers se eie vrugbaarheidsledemate was regop soos die fallusse wat hulle gedra het. 'n Priester(s) het kort op die hakke van die *phallophoroi* gevolg. Hy het 'n lofsang (*Phallikos*) geïmproviseer, wat gerig was aan Phalês, die metgesel van Bacchus. Die priester is weer gevolg deur die groentedraers en deur ander mans en meisies. Getroude vroue is nie toegelaat om aan die optog deel te neem nie, maar kon van die kantlyn af kyk **(5)(2:115)**.

Aan die einde van die prosesie word twee rotse of gevulde wysakke aan die basis van die Groot Fallus neergelê, want dan is die God weer volledig *Enorkhos* (Hy met Knaters) **(5)**. Die feesgangers glo dan dat die God van Vrugbaarheid teenwoordig is, want volgens oorlewering was Dionisos en sy Goddelike Fallus altyd saam en daarom ook by die heiligdom aan die einde van die optog.

Later is die bok geslag, in stukke opgesny, in 'n driepoot met melk gekook en dan gerooster. Heel druiwe is geëet soos wat die vlees van Dionisos verorber was deur die vlamme.

Die toeskouers van die fees was internasionaal en kosmopolitaans, want in Maart/April was die seë en oseane vaarbaar. Gevangenes is vrygelaat en amnestie gegee sodat hulle die fees kon bywoon en selfs slawe is aangemoedig om deel te hê in die fees **(4)(2:105)**. Soos reeds gesê het die wyn vryelik gevloei.

Die *choregoi* (wat aangewys is om elk 'n koor te borg en te betaal vir hele uitvoering, repetisies, kostuums en al die toerusting wat nodig mag wees) **(4)** was die opvallendste van almal in die prosesie. Hulle het in die duurste en mees versierde klere verskyn. Ná die *pompe* het die *choregoi* hulle kore uitgelei om met die ditirambiese kompetisies te begin. Elk van die tien ditirambes (lofliedere) is deur kore van 50 mans elk gesing en daar was ten minste een fluitspeler. (Csapo en Slater meen daar is bewyse dat daar 10 kore met 50 mans elk en 10 kore met 50 seuns elk was **(2:115-117)**.) Die kore was baie kompetierend en die beste fluitspelers en digters (soos Simonides en Pindar) het hulle

musikale en liriese dienste beskikbaar gestel. Na hierdie kompetisies is 'n bul geoffer en 'n fees is vir die Atheners gehou.

'n Tweede prosesie, genaamd die *komos*, het kort hierna gevolg. **(5) (2:106)**. Hierdie was in alle eerlikheid niks anders as 'n dronke feesviering deur die strate nie. Feesgangers het ook vals fallusse (gewoonlik van leer) aangetrek en deur die strate geparadeer. Hulle sou met hierdie simboliese vals ledemate die grond raak om haar vrugbaarheid op te roep. Die manlike ledemate is vergelyk met die gesonde en oorvloedige oeste wat die aarde voortbring.

Met *komos* sal sommige mans soos vroue aantrek en sommige vroue soos mans. Alle alledaagse grense word oorskry. Sommige sal soos nimfe aantrek en ander soos saters en hulle identiteite aanneem vir daardie kort rukkie, want daar is geglo dat hierdie nie-menslike kreature soms baie wyser as mense kan wees. Hulle is ongetem en steek nie hulle natuurlike lewenskrag weg nie.

Baie van die feesgangers sou tydens komos maskers dra van materiaal of doek of bokvel. Baie wil nie hulle identiteit bekend maak nie, want gemasker is hulle vry om die spot te dryf met wie hulle wil: meerderes, familie, die regering of religieuse entiteite, selfs met die gode **(5) (3) (2:104)**.

Op die tweede dag is die titels van die tonele wat opgevoer sou word aangekondig en die beoordelaars is gekies deur lootjies te trek. Daar was tien beoordelaars – elk verteenwoordigend van een van die tien Attiese stamme**(4)**. Dit is beskou as 'n groot eer om as beoordelaar gekies te word. Hierdie inleidende seremonie is ook die *proagon* genoem. Alle deelnemende digters, akteurs (sonder maskers), *choregoi*, kore en musikante is aan die feesgangers voorgestel. Gedurende die *proagon* het die stad die geleentheid aangegryp om noemenswaardige burgers te prys en ook diegene wat nie in Athene woon nie (buitelanders), maar 'n belangrike diens aan die stad gelewer het. Belangrike aankondigings is tydens die *proagon* gemaak, soos die dood van Euripides in 406 vC. **(2:106, 109-110) (3) (1:99)**.

Terwyl die *pompe* nog aan die gang was, is 'n vark in die Teater van Dionisos geoffer om dit te suiwer. Volgens tradisie het Thespis in 534 vC die eerste tragiediese vertoning by die Dionisia gelewer, deur homself buite die koor te plaas as *hypokrites* en “antwoorde” te gee in reaksie op wat die koor te sê gehad het. Sy prys was 'n bok, 'n algemene simbool van Dionisos, en dit was waarskynlik die oorsprong van die woord tragedie wat letterlik boklied (“goat-song”) kan beteken **(3)**.

Bronne verskil oor die volgorde van die tragedies en komedies se vertoontye, maar volgens Simon Goldhill in *Nothing to do with Dionisia* en *wikipedea*, is die volgende drie dae gewy aan die opvoer van tragedies. Toneelgroepe het vier toneelstelle per dag opgevoer, 'n stel bestaande uit drie tragedies en een satertoneel. Daar was drie akteurs in 'n tragedie, 'n koor van 15 mans en ten minste twee musikante. Elke satertoneel het drie akteurs gebruik, 'n koor van 12 en 'n fluitspeler. Meeste van die groot antieke Griekse tragedies was eens by die Teater van Dionisos opgevoer, soos dié van Aeshylus, Euripides en Sophocles. Die argonte en beoordelaars het in die heel voorste ry gesit tydens die opvoerings **(1:114, 126) (3)**.

Op die sesde dag is vyf komedies (soos die van Aristophanes) opgevoer. Elke komedie het ongeveer 5 akteurs gebruik, 'n koor van 24 mans en 'n fluitspeler en soms ook kitaarspelers. Komedies was van sekondêre belang tot die tragedies by die stedelike Dionisia, maar het weer 'n meer sentrale rol by die plattelandse Dionisia (Lenaia) gespeel. Dit was egter 'n groter eer (en baie gesog) om die prys vir die beste komedie by die stedelike Dionisia te wen as by die Lenaia.

Ná die klassieke periode van die 5de eeu vC, is toneelgeskelskappe toegelaat om weer die ouer tragedies op te voer. Gehore het verkies om die ouer, bekende tragedies weer te sien, as om na nuwe werke van ondergeskikte kwaliteit te kyk. Dit lyk ook asof die hoeveelheid stukke wat opgevoer is na hierdie periode begin wissel het. Soms is daar net drie komedies in plaas van vyf opgevoer en teen 2vC is die komedies geheel en al



uitgesny. Teen hierdie tyd was dit ook net eksklusief ou, klassieke tonele wat op die planke gebring is **(3)**.

Wayne Turner meen dat die komedies eerste, direk na die *proagon* opgevoer is en dat die tragedies hierna gevolg het **(4)**. Csapo en Slater is van die opinie dat daar 'n groot hoeveelheid kontroversie rondom die orde van die dramatiese kompetisies was. Die eerste keer dat 'n tragedie opgevoer is, is in 534 vC toe Thespis die eerste “akteur” in die geskiedenis geword het. Daar is nie rekords van enige komedie voor 486 vC nie, wat beteken dat komedie heelwat later eers amptelik by die City Dionisia opgevoer is. Volgens Csapo en Slater is die meeste bronne van mening, soos Turner hierbo, dat die vyf komedies net na die ditirambes opgevoer is, op die elfde dag van die maand Elaphebolion en dat drie dae van tragedie en saterspelle die komediedag gevolg het. Daar is egter ook 'n ander teorie wat sê dat slegs drie komedies tydens die Peleponnesiese oorlog opgevoer is, weens finansiële redes, en daar word algemeen aanvaar dat die volgorde van die verskillende toneelstukke tydens die oorlog as volg was:

Elke dag van 11-13 Elaphebolion is 'n groep van drie tragedies en 'n satertoneel in die oggend opgevoer en een van die komedies is dan in die middag opgevoer **(2:107)**. Op die finale dag van die fees, wat in geheel sewe dae geduur het, is nog 'n prosessie gehou, waarin die beoordelaars die wenner van die tragedies en komedies gekies en aangekondig het.

### **Nota**

Die voorafgaande rekonstruksie van die Dionisia is 'n hipotese van 'n voorgestelde feesverloop en moenie as die feitlik onbuigbaar beskou word nie.

## **ADDENDUM D**

### **E-posonderhoud met Herman Kitshoff**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum D  
**Date:** 06 February 2007 10:48:47 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 17 October 2005 5:02:09 PM  
**To:** "Kitshoff HVZ <12683590@sun.ac.za>" <12683590@sun.ac.za>  
**Subject:** Re: Artikel in DEKAT oor kunstefeeste

Herman, dit help, dit help regtig baie!

Baie dankie vir jou vinnige en deeglike antwoorde. Jy is duidelik baie gemaklik op hierdie gebied en ek waardeer die tyd wat jy gevat het om die vrae te antwoord. Ek is self besig met 'n studie oor die kunstefeeste vir my M (is nog maar in die beginstadium) en vind die onderwerp soms fassinerend, soms neerslagtig.

Groete en weer baie dankie  
Louine

On 17 Oct 2005, at 4:35 PM, Kitshoff HVZ <12683590@sun.ac.za> wrote:

Louine, ek gaan sommer vraag 1-7 as geheel probeer beantwoord. Dit maak vir my sin om dit so te benader. Voel vry om dit te dissekteer.

1. Was daar enigiets werklik vernuwend of grensverskuiwend op die kunstefeeste hierdie jaar?
2. Indien wel, op watter terrein - skone kuns?
  - dramatiese produksies?
  - musikaal dramatiese produksies?
  - musiekproduksies?
    - dans?
    - taal?
    - tematies?

- kultureel integrerend?
- bywoning?
- gehoorreaksie?
- enige ander terrein?

3. Indien nie, stagneer die standaard van die uitvoerende kunsvorm dan of degradeer dit selfs?

4. Was daar enige unieke element aan kunstefeeste hierdie jaar?

5. Waarom sou jy se, het feesgangers hierdie jaar feeste toe gegaan? Waarom woon mense die feeste by?

6. Oor die afgelope paar jaar, is daar 'n verskil in profiel van die feesgangers en verskil die fokus van hulle aktiwiteite?

7. Word produksies goed bygewoon?

Soos wat elke jaar die geval is, bied die groot kunstefeeste (KKNK, Grahamstad, Aardklop) se feesprogram jaarliks 'n sogenaamde vlagskip-produksie aan feesgangers. In die geval van die KKNK en Aardklop was dit hierdie jaar waarskynlik Marthinus Basson se vertaling van "Romeo en Julia", ook onder sy regie. "Faan se trein" was ook besonders suksesvol. Ek wil egter eerder oor die feeste as entiteit praat, aangesien dit lyk of dit eerder die fokus van jou vrae is.

Wanneer daar na die twee groot Afrikaanse feeste in hul geheel gekyk word, is die een 'n spieëlbeeld van die ander. Die karakter van hierdie feeste verander feitlik geensins nie, en behoort vir ten minste die volgende tien jaar onveranderd daar uit te sien. (indien hierdie feeste volhou, en nie om finansiële redes uitsterf nie). Die rede hiervoor is grootliks die demografie van feesgangers, wat om ekonomiese redes (dit is duur om feeste by te woon, verblyf te bekostig, en darem nog een of twee produksies by te woon - daar is bereken dat die gemiddelde feesganger omtrent R670 per dag by die KKNK bestee, alle uitgawes ingesluit - volgens Melville Saayman se impakstudie op die KKNK en Aardklop, Universiteit van die Noordwes), asook op grond van die feeste se aanslag, hoofsaaklik wit en Afrikaanssprekend is (sowat 90% van feesgangers - volgens Melville Saayman se impakstudie op die KKNK en Aardklop, Universiteit van die Noordwes).

Ek gaan eers spesifiek op die KKNK fokus, aangesien dit die fees is waarop ek die meeste navorsing gedoen het. Die kwessies by Aardklop was maar baie soortgelyk.

Die 2005 KKNK was meer divers in terme van ras en programsamestelling as tydens die vorige tien jaar van die fees se bestaan. Etniese diversiteit is veral onder feesgangers op die feesterrein en in die verskeie venues bespeur. Die fees het tydens die eerste naweek van sy besigste tye ooit beleef, soveel so dat die Absa outomatiese tellermasjiene (OTM's) op Oudtshoorn leeggetrek is. Ten spyte van

hierdie aanvanklike vloedgolf van besoekers, was die res van die feestyd stiller, en is sowat 185 000 kaartjies verkoop vergeleke met 2004 se sowat 190 000 kaartjieverkope.[1]

Die veiligheid van feesgangers is in 2005 hoog op die prioriteitslys van die KKNK bestuur gestel, maar ten spyte hiervan was daar nogmaals talle voorvalle van diefstal. Feesgangers en kunstenaars se klagtes het gewissel van onbeheersde dronkenskap onder ander feesgangers, tot ontoereikende toilet- en OTM fasiliteite.

'n Nuwe toevoeging tot die fees was die Huisgenoot Musiekplaas, wat bestaan het uit vier verhoë waar kontemporêre musikante en musiekgroepe opgetree het. Die doel van die Musiekplaas was om die KKNK se besige musiekprogram fisies te desentraliseer vanaf die sentrale feesterrein, asook om met die R60 fooi wat vir toegang gevra is, feesgangers van die gedagte van "verniet vermaak" te laat afstand doen.[2]

Die ongemaklike balans tussen kuns en vermaaklikheid het dus nogmaals tydens die 2005 fees na vore getree, en het opnuut die vraag laat ontstaan: Waarom gaan mense KKNK toe? Is dit vir die vermaak; of vir die kuns? Thys Odendaal noem dit in Beeld dat in Suid-Afrika, en veral by kunstefeeste, kuns en vermaak met mekaar verwar word:

"Die jammerlike is die verwarring by ons word kronies. Op kunstefeeste in die VSA..., in Brittanje, in Europa, in Suid-Amerika en Australië tree popmusikante nie op nie... En by ons kunstefeeste? Popmusikante en popkonserte heers, is die massa-middelpunt. Daar word aan ons wysgemaak dit word toegelaat om die kunste-aanbiedings by die fees te 'subsidieer'".[3]

Odendaal maak verder die stelling dat die Afrikaanse kunste moontlik onder die NP regering kunsmatig aan die lewe gehou is deur die grootse staatsubsidies wat aan die Afrikaanse kunste toegestaan is. Odendaal impliseer dus dat die ware toedrag van sake met betrekking tot die Afrikaanse kunste (en kunstefeeste) nou na vore tree, juis in die afwesigheid van die "veiligheidsnet" van regeringshulp, en dat gekommersialiseerde vermaak ware kuns moet "dra" by feeste.

Feesgangers verwar kommersiële vermaak en kuns met mekaar; soos Odendaal noem: "By ons jongste kunstefeeste is Vermaak nou Kuns."[4]

Daar is dus geen enkele rede waarom mense feeste bywoon nie. Dit is veral in hierdie verband belangrik om die KKNK en die Grahamstad Nasionale Kunstefees (GNK) te kontrasteer. 'n Mens hoef net 'n enkele besoek aan beide die KKNK en die GNK af te lê om te beseft dat die twee feeste fundamenteel van mekaar verskil. Teenoor die oorwegend halfvol kunssale en teater venues by die KKNK, is die meeste vertonings by die GNK stampvol. By die GNK is daar feitlik geen verhoog waar "populêre vermaak" aangebied word nie. Feesgangers besoek die GNK vir kuns, terwyl die KKNK moontlik eerder as 'n kultuur-ervaring bestempel kan word.

Dit wil voorkom of die KKNK dus eerder bevestig as uitdaag. In hierdie verband word die KKNK 'n kulturele toevlugsoord vir feegangers. Dit is 'n erkenning en versterking van 'n veronderstelde Afrikaner en Afrikaanse kultuur en lewensbeskouing, soos wat die geval ook met ander kontemporêre Afrikaanse kunstefeeste is.

Soos die Afrikaanse historiese- en kunsfeeste van die vroeë- tot middel 1900's, het die KKNK ook sy ontstaan gehad in 'n tydsgees (zeitgeist) van vertwyfeling oor die toekoms van die Afrikaner en die Afrikaanse taal. In hierdie verband moes die KKNK 'n leemte in die Afrikaner se kulturele bestaan vervul, en duur voort om dit te doen. Die rol van die KKNK het dus een geword van kulturele steunpilaar eerder as 'n kunstigheid wat kan uitdaag. (LET WEL: Dis nie die feesorganiseerers se skuld nie, eerder die ingesteldheid waarmee feesgangers na die fees gaan - hulle besef dit nie, maar dis ook hulle wat tot die artistieke vervlakking van feeste bydra, juis deur dit wat hulle op die feeste ondersteun)

Feesgangers besoek die fees jaar na jaar met dieselfde voorneme; naamlik om 'n veronderstelde Afrikaanse kultuur te beleef, te herbevestig en te herontdek, kompleet soos 'n "fix" vir 'n dwelmverslaafde. Dit is waarom 'n blote besoek aan die KKNK vir baie feesgangers van groter belang is as wát hulle spesifiek daar doen. 'n Pakkie biltong, 'n KKNK t-hemp en 'n aand of twee in die wyntent word gesien as gelykstaande aan 'n besoek aan 'n kunsgalery of 'n teaterproduksie.

Baie kunstenaars het gevolglik ook 'n groter sin van waardering vir die GNK, juis omdat hulle voel dat hul werk as kunstenaars by die GNK werklik waardeer word. Besoekers gaan na die GNK om kuns te beleef en om daardeur uitgedaag of vervul te word. Hulle is gevolglik moontlik meer krities tot die kunste ingestel, met die gevolg dat kwaliteit die belangrikste maatstaf van sukses by die fees word. In teenstelling met die KKNK "besit" die GNK nie Grahamstad nie. Die atmosfeer is rustiger en minder indringend as wat die geval in Oudtshoorn is. Vervolgens is daar 'n verskil te bespeur in die optrede en oriëntasie van feesgangers by onderskeidelik die KKNK en die GNK.

Afrikaanse kunstefeeste bied 'n besondere ervaring aan veral Afrikaanssprekendes, en stimuleer in hierdie verband spesifiek 'n veronderstelde Afrikaanse kultuur. Grahamstad, aan die ander kant, bied 'n breër ervaring van die kunste, en is voorts spesifiek op die kunste ingestel. Omdat die KKNK en die GNK dus verskil in terme van die breë betekenis van die onderskeie feeste, en dus besoekers 'n ervaring bied wat van die een fees na die ander verskil, kom die beoordeling van die feeste uiteindelik op smaak neer.

8. Ten slotte, in terugblik op die jaar se feeste, hoe 'n belangrike kulturele rol speel die kunstefeeste in Suid-Afrika en watter bydraes het vanjaar se kunstefeeste tot die algemene Suid-Afrikaanse kultuurfront gemaak?

Die kunstefeeste het die meeste kunstenaars se "botter en brood" geword. Die belangrikste rol van die feeste vir kunstenaars is die ongekende blootstelling wat hulle by feeste kry, juis omdat feeste so 'n geweldige "ervaring" is, en dus alle fasette daarvan "eventify"; dus: Alles by die feeste is "larger than life", juis omdat dit binne so 'n gekonsentreerde ruimtelike en tydspesifieke milieu plaasvind. Die feeste dien ook as venster vir ander feeste; dus, die organiseerders van Aardklop "scout" vir produksies by byvoorbeeld die KKNK, en so kry kunstenaars blootstelling by meer as een fees. Vir die oorgrote meerderheid feesgangers is kunstefeeste waarskynlik hul blootstelling aan die kunste.

Mens moet ook onderskei tussen die kulturele rol van feeste teenoor die kunstige rol van feeste. Ek dink ek het reeds hieroor kommentaar gelewer. Uiteindelik is die vraag: Wat is kuns, en wat is die verhouding daarvan tot kultuur, oftewel 'n spesifieke kulturele ervaring van kuns?

---

[1] Inligting ontvang van Winifred Petersen, KKNK Bestuurder: kliëntediens, 14 April 2005.

[2] Onderhoud met Karen Meiring. 22 Maart 2005. Kunstenaars wat by die Musiekplaas opgetree het, was onder meer Kurt Darren, Dozi, Die Campbells, en Juanita du Plessis.

[3] Thys Odendaal. Beeld. 2 Junie 2005. [www.news24.com/Beeld/Rubrieke](http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke)  
<<http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke>>

[4] Thys Odendaal. Beeld. 2 Junie 2005. [www.news24.com/Beeld/Rubrieke](http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke)  
<<http://www.news24.com/Beeld/Rubrieke>>

Hoop dit help! Laat weet gerus as daar nog iets is. Ek het 'n hele proefskrif se inligting wat ek kan deel.

Vriendelike groete  
Herman Kitshoff  
Departement Geskiedenis  
Universiteit Stellenbosch

---

From: Louine van der Vyver [mailto:lvdivyver@dekat.co.za]  
Sent: Sun 2005/10/16 09:10 AM  
To: Kitshoff HVZ <12683590@sun.ac.za>  
Subject: Artikel in DEKAT oor kunstefeeste

Goeiedag Herman

Ek het met Petrus du Preez, Prof Hauptfleisch en Dr Coetser van UNISA geskakel ivm 'n artikel wat ek graag wil doen oor ons nasionale kunstefeeste. Hulle het jou aanbeveel en gese dat jy my moontlik sal kan help met antwoorde op my vrae. Die doel van die artikel is 'n terugblik op die jaar se feeste en dit wat daar hierdie jaar bereik is. Of daar enige grensverskuiwende bydraes tot die Suid-Afrikaanse uitvoerende kunsterrein gelewer is of nie.

Maak nie saak hoeveel feeste jy bygewoon het nie, ek sal in elk geval 'n opinie op my vrae waardeer, al is dit net van toepassing op een of enkele feeste.

So, hier is dit:

1. Was daar enigiets werklik vernuwend of grensverskuiwend op die kunstefeeste hierdie jaar?
2. Indien wel, op watter terrein - skone kuns?
  - dramatiese produksies?
  - musikaal dramatiese produksies?
  - musiekproduksies?
  - dans?
  - taal?
  - tematies?
  - kultureel integrerend?
  - bywoning?
  - gehoorreaksie?
  - enige ander terrein?
3. Indien nie, stagneer die standaard van die uitvoerende kunsvorm dan of degradeer dit selfs?
4. Was daar enige unieke element aan kunstefeeste hierdie jaar?
5. Waarom sou jy se, het feesgangers hierdie jaar feeste toe gegaan? Waarom woon mense die feeste by?
6. Oor die afgelope paar jaar, is daar 'n verskil in profiel van die

feesgangers en verskil die fokus van hulle aktiwiteite?

7. Word produksies goed bygewoon?

8. Ten slotte, in terugblik op die jaar se feeste, hoe 'n belangrike kulturele rol speel die kunstefeeste in Suid-Afrika en watter bydraes het vanjaar se kunstefeeste tot die algemene Suid-Afrikaanse kultuurfront gemaak?

Baie groete en baie dankie  
Louine van der Vyver

DEKAT Kunsafdeling-redakteur  
(011) 728-0830/ (011) 482 9215  
louine@dekat.co.za  
084 666 2462



## **ADDENDUM E**

### **E-posonderhoud met Petrus du Preez**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum E  
**Date:** 06 February 2007 10:48:13 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 06 October 2005 5:37:03 PM  
**To:** "DRAMA \((CNTR THEATRE & PERFORM. STUDIES)\)" <CNTR@sun.ac.za>  
**Subject:** Re: Artikel in DEKAT oor kunstefeeste

Petrus, jy is van enorme hulp!

Baie dankie vir jou bydraes. Dit gee my reeds 'n goeie oorsig en is besonder tot die punt. Ek waardeer al jou moeite.  
Dankie ook vir die name aan wie ek die vrae kan stuur.

Baie groete en mag jy 'n heerlike naweek he!  
Louine

On 06 Oct 2005, at 4:46 PM, DRAMA ((CNTR THEATRE & PERFORM. STUDIES)) wrote:

Louine

Ja, ek het inderdaad net Aardklop hierdie jaar bygewoon, maar was ook betrokke by die Woordfees hier in die bos. Verlede jaar het ek die 3 'groot' feeste bygewoon en uiteraard (as betrokke by die akademiese drama) is ek op die uitkyk na wat gebeur in die drama-wêreld in die land en veral Afrikaanse drama.

Vraag 1 & 2

Ja, daar was vernuwende werk, maar dit was maar dun gesaai. Uit Aardklop se feesaanbiedinge kan daar enkele produksies genoem word. Die een wat uitstaan is inderdaad "Verkeer" van Saartjie Botha onder die regie van Jaco Bouwer. Ek weet dit is 'n gruwelike veralgemening, maar die Suid-Afrikaanse teatergehoore kan aan die voete van die Vleis, Reis Aartappels-span van Saartjie, Jaco en Marthinus Basson val vir volgehoue vernuwende werk wat die gehore van die trae Afrikaanse teater uitdaag en keer op keer uitnemende produksies aanbied. Gelukkig het

hierdie produksiehuis nie vasgeval in die 'kulturele sentimentele' produksies wat so gereeld aan ons opgedis word nie. Hierdeur sê ek nie daar is nie plek vir klassieke tekste se herbesoek nie, maar die produksiehuise in SA het wel 'n verantwoordelikheid teenoor die gehoor en bovenal teenoor die Teater om ook vorentoe te kyk. Daar is immers 'n kardinale verskil tussen klassiek en sentiment... (Ek is gister deur 'n regisseur oor die vingers getik oor dié standpunt. Die teenargument is dat die sentiment ten minste teatergehoor lok. Ek voel nog steeds dat ons met onverantwoordelike produksies eerder agtertoe beweeg. Daar is nuwe temas wat aangespreek kan word, maar dit blyk dat die gehoor eerder na die 'maklike' produksies toe stroom. Miskien te bang om uitgedaag te word? As dit soos 'n SABC 2-sepie op die verhoog lyk, is dit mos nou goed?!?) Ek het ongelukkig nie 'Imbumba' of 'Bosryk' kon kyk nie, maar volgens dié wat wel het, is daar hoop vir teater. Ek sal nie uitspraak oor die produksies lewer nie.

Oor ander kunsvorme: Wim Botha se beeldhouwerke slaan keer op keer my asem weg. Hy laat jou voel en dink. Lize Beekman is nou koningin van die Afrikaanse musiek. Oor dans kan ek nie praat nie. Oor teams kan ek net sê ek is gatvol vir PC produksies. Daar is min kunstenaars wat bereid is om op tone te trap. Hier doen Francois Toerien ten minste iets. Sosiale kommentaar verskuil in vlymskerp komedie met sy "Francois Toerien Show". Komedie met byt.

Oor Taal en kulturele integrasie. Praat Afrikaans, speel Afrikaans, doen in Afrikaans. Daar is plek vir Afrikaanse kunstefeeste - die groei in KKNK en Aardklop bewys dit, maar nie een van dié feeste is uitsluitlik Afrikaans nie. Dit is goed so. Nie een van dié feeste is uitsluitlik wit nie. Dis goed so. Ons jong klomp (ek is nog jonger as 30) het nie probleme met Afrikaans en die politieke bagasie wat saamgesleep word met die taal nie. Dis die ou klomp wat keer op keer die pot roer, maar neuk nog so voort en dan gaan ons probleme kry en dis nie wat die taal nou nodig het nie, nog 'n straal in die pot... (Die standpunt is 'n perfekte voorbeeld van die Afrikaanse jeug se apatie. Dis ook 'n voorbeeld van die Afrikaanse jeug se veralgemenings.) As die primêre taal van 'n fees Afrikaans is, is dit logies dat daar minder swart verteenwoordiging by 'n fees sal wees. Dit het niks met rassisme uit te waai nie. 'n Fees wat oorwegend Xhosa is gaan ook mos minder wit teenwoordiging hê... Oor kulturele- en taalvermenging in produksies: As die produksie of konsep daarvoor vrae, word dit gedoen. Moenie dit net doen omdat dit 'reg' is nie. As jy dit doen, lewer tog net sinvolle kommentaar. Die ras-knuppel is al stomp.

Gehoorreaksie: Ek dink dat die gehoor in SA miskien nie krities genoeg is oor die regte aspekte van 'n produksie nie. (Wie hou nou 'n volksstemming of Breyten 'n werklike Afrikaner is na die opvoering van Die Toneelstuk? O ja. Ek het vergeet. Die Afrikaanse dagblad is mos kultuur- en volkwag hond ook.) Kyk na die produksie, die inhoud, die kwaliteit van die voorstelling.

Vraag 3

Min of meer al geantwoord in my relaas hier bo. Beweeg vorentoe!!! Hoekom

hunker ons na die verlede? Dit was, volgens oorlewering, rerig nie so goed en lekker nie. (Wie wil nou weer kaalvoet oor die berge neuk?) Oor die verskil tussen klassiek en sentiment: Klassiek is altyd van toepassing. Sentiment is die hunkering na dit wat was. Die twee lê nie lepel nie.

Vraag 4

Geen kommentaar.

Vraag 5

Dis lekker by 'n fees. Jy kan kuier, jy kan drink, jy kan jou vriende en familie sien, jy kan jou gunsteling sepie-ster sien. En miskien 'n show ook.

Vraag 6

Dis 'n gevaarlike vraag. So iets moet oor baie jare nagevors word. Ek kan net raai en sê dat daar meer mense by die feeste is, maar nie noodwendig 'n proporsionele groei in teaterbywoners nie. Dié wat gaan vir die teater, gaan vir die teater en doen ander goed tussendeur. Die wat gaan vir die fees, doen ander goed. Die fokus van die feeste, dink ek, het meer uitgebrei. Dis nie noodwendig sleg nie. (By die aanlees hiervan, sal my vriende in die teater my sekerlik onderstebo aan die naaste akkerboom ophang.)

Vraag 7

Dit hang van die produksie af. Kommersiële produksies (lees lekkerlag sekskomedie wat nie te veel dinkrag verg nie) met groot name (lees "Dis mos Koekie van Sewendelaan?") trek nou eenmaal groter gehore. Partykeer dink ek die produksies speel vir die verkeerde gehore. Ek sou graag vol sale van tienergehere by "Romeo + Julia" wou sien. Seks, geweld, rebellie teen gesag, liefde... dis tog iets wat die jeug verstaan of het ek nou al so oud geword dat ek nie meer weet wat tieners dink nie? Ek herhaal: ek is nog 'n paar jaar onder 30. Oor bywoning oor die algemeen - dit kon erger gewees het, maar dit kan nog beter.

Vraag 8

Hier volg die relaas van Du Preez oor die Kultuur. Dis moeilik. Kultuur is tot 'n mate ook identiteit. Weereens haal ek my ouderdom op. Dis 'n onseker tyd om 'n blanke, Afrikaans (en dan nog manlik) in die huidige Suid-Afrika te wees. Daar bestaan nie 'n duidelike Afrikaanse identiteit nie. Die taal is nie genoeg om identiteit of kultuur te wees nie. Ons soek identiteit, ons soek kultuur, mits dit net nie iets soos die 'ou' kultuur lyk wat polities onaanvaarbaar is nie. Die kunstefeeste is 'n plek waar jy identiteit en kultuur kan gaan soek. Die feeste is besig om saam met die nuwe soeke na kultuur en identiteit te ontwikkel. Of so hoop ek. Dis net daardie onverantwoordelike produksies wat so terughunker... daardie T-hemde met die ou vlag en verwysings na die volk... die mense uit eie geledere wat te skaam is om te sê ek is wit, Afrikaans (en manlik), wat jou laat probeer skaam maak oor daardie feite, wat my laat rooi sien en Fokofpolisiekar laat luister (maar ook graag die Misa Criola wou laat sien en my bly te maak om verlede jaar te kon deel wees van "Maria de Buenos Aires"). Die kunstefeeste maak mense by mekaar, skep 'n verhoog, gee

stem aan kunstenaars, gee ruimte vir debat, gee mense iets om na te kyk. Dis deel van kultuur en identiteitsvorming. Ons hou tog nou maar eenmaal van 'n lekker paartie.

Hoop dis wat jy nodig het. Gedink ander mense vir wie jy die lys kan stuur is  
Floyed de Vaal (floyed@sun.ac.za)  
Herman Kitshoff (Hy doen sy D oor kunstefeeste) (12683590@sun.ac.za)  
Tersius Kapp van Tart en Koggel (tersiuskapp@gmail.com)  
Saartjie Botha (het haar adres verplaas)  
Francois Toerien (francois\_toerien@absamail.co.za)  
Jaco Bouwer (Het nie sy adres nie)  
Mike van Graan (Het ook nie sy adres nie.)

Hoop dit help,  
Petrus du Preez  
Stellenbosch

P.S Vriendelike versoek - indien jy aanhaal, kan jy dalk net kyk na die spelling en taal. Ek is nie 'n begaafde skrywer nie en dié een is vinnig ge-antwoord.

-----Original Message-----

From: Louine van der Vyver [mailto:lvdvyver@dekat.co.za]  
Sent: 06 October 2005 13:24  
To: DRAMA (CNTR THEATRE & PERFORM. STUDIES)  
Subject: Artikel in DEKAT oor kunstefeeste

Goeiedag Petrus

Ek het jou nou-net geskakel ivm 'n artikel wat ek graag wil doen oor ons nasionale kunstefeeste. Die doel van die artikel is 'n terugblik op die jaar se feeste en dit wat daar hierdie jaar bereik is. Of daar enige grensverskuiwende bydraes tot die Suid-Afrikaanse uitvoerende kunsterrein gelewer is of nie.

Dr Coetser van Unisa se Afrikaanse dept het jou aanbeveel. Ek weet jy het gese jy het slegs Aardklop hierdie jaar bygewoon, maar ek sal in elk geval 'n opinie op my vrae waardeer, al is dit net van toepassing op Aardklop.

So, hier is dit:

1. Was daar enigiets werklik vernuwend of grensverskuiwend op die kunstefeeste hierdie jaar?

2. Indien wel, op watter terrein - skone kuns?

- dramatiese produksies?
- musikaal dramatiese produksies?
- musiekproduksies?
- dans?
- taal?
- tematies?
- kultureel integrerend?
- bywoning?
- gehoorreaksie?
- enige ander terrein?

3. Indien nie, stagneer die standaard van die uitvoerende kunsvorm dan of degradeer dit selfs?

4. Was daar enige unieke element aan kunstefeeste hierdie jaar?

5. Waarom sou jy se, het feesgangers hierdie jaar feeste toe gegaan?  
Waarom woon mense die feeste by?

6. Oor die afgelope paar jaar, is daar 'n verskil in profiel van die feesgangers en verskil die fokus van hulle aktiwiteite?

7. Word produksies goed bygewoon?

8. Ten slotte, in terugblik op die jaar se feeste, hoe 'n belangrike kulturele rol speel die kunstefeeste in Suid-Afrika en watter bydraes het vanjaar se kunstefeeste tot die algemene Suid-Afrikaanse kultuurfront gemaak?

Baie groete en baie dankie  
Louine van der Vyver

DEKAT Kunsafdeling-redakteur  
(011) 728-0830/ (011) 482 9215  
louine@dekat.co.za  
084 666 2462

## **ADDENDUM F**

### **E-posonderhoud met Floyd de Vaal**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum F  
**Date:** 06 February 2007 10:48:24 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 11 October 2005 9:47:15 PM  
**To:** "De Vaal JB <floyed@sun.ac.za>" <floyed@sun.ac.za>  
**Subject:** Re: Floyd de Vaal se trugvoer: Artikel in DEKAT oor Nasionale Kunstefeeste

Baie dankie Floyd.

Ek waardeer jou eerlike en analitiese antwoorde.

Groete en mooi dag  
Louine

On 11 Oct 2005, at 7:19 PM, De Vaal JB <floyed@sun.ac.za> wrote:

Hi Floyd

Ek het Petrus du Preez geskakel ivm 'n artikel wat ek graag wil doen oor ons nasionale kunstefeeste. Hy het jou aanbeveel en gese dat jy ook moontlik op my vrae sal kan antwoord. Die doel van die artikel is 'n terugblik op die jaar se feeste en dit wat daar hierdie jaar bereik is. Of daar enige grensverskuiwende bydraes tot die Suid-Afrikaanse uitvoerende kunsterrein gelewer is of nie.

Dis nie nodig om al die feeste by te gewoon het nie, ek sal in elk geval 'n opinie op my vrae waardeer, al is dit net van toepassing op sekere feeste.

So, hier is dit:

1. Was daar enigiets werklik vernuwend of grensverskuiwend op die kunstefeeste hierdie jaar?

Wel in grensverskuiwend neem ek aan dat jy praat oor 'n vergelykende studie met die fees self, oor 'n tydperk van sy/hulle bestaan. Of is dit t.o.v. die kunste in die groter Suid Afrika? of in die wereld? Ten einde is niks 'n losstaande eiland op sy eie nie. Ons sal tog, selfs al ondersoek ons slegs die fees, met die kennis praat van iemand wat buite die feeste ook kuns skep en die geleenthede bywoon. Ek dink dit is waar dat die feeste, op die 'kuns terrein' eksklusief en ge-inkubeerd geraak het, van wat in wereld markte en selfs elders in Suid Afrika plaasvind. Vorme is geset, die mense (mob) het ingestem dat die volkshart kwalik gestreel word en gelukkig gehou deur die teenswoordigheid van "kunste" (selfs al word die kuns fasset self nie drasties bygewoon nie). Die formaat hou die kleinerige groepe individue wat wel 'kunste' ondersteun gelukkig en nie werkloos nie. Dieselfde metafore en konsepte word tot vervelens toe herhaal. Daar was nie net, nie iets grensverskuiwend nie, daar was niks nuuts nie. Ek praat baie spesifiek nie van die beeldende kunste nie, en dan spesifiek werke in die 'Snowflake' gebou nie.

2. Indien wel, op watter terrein - skone kuns?

- dramatiese produksies?
- musikaal dramatiese produksies?
- musiekproduksies?
- dans?
- taal?
- tematies?
- kultureel integrerend?
- bywoning?
- gehoorreaksie?
- enige ander terrein?

3. Indien nie, stagneer die standaard van die uitvoerende kunsvorm dan of degradeer dit selfs?

Ek dink nie jy hoef 'n Phd te he om te sien dat daar niks nuwe dialoe (idees), geen kanse gevat word of 'n uitdagende atmosfeer teenswoordig is by die bekendste twee Afrikaanse kunste feeste nie. Ons almal weet dat die toekennig van kommissies vir produksies, pryse toegeken, artikels/blootstelling in die koerante ens ens afhang van 'n baie klein 'in-crowd' wat op die oog af rondom geld en uitvoerende beheer handel. Die verbruikers mark by die fees is 'n monster. Dit dryf elke aspek van die fees. Hoekom sal enige iemand die grense van 'n 'wenformule' wil skuif of laat verskuif as jy dalk jou brood en botter kan kwyd wees. Op beide ons twee feeste het dramatiese vertonings 2 tot 3 akteurs/ises op verhoog. Meeste se stelling is minimalisties. Meeste het geen unieke klankbane nie. Meeste s'n is op geskrewe tekste gebaseerd. Meeste vertonings is 'n uur lank. Meeste vertonings gebruik 'n poster om te

adverteer. Meeste vertonings vind op 'n konvensionele verhoog plaas. Meeste se sukses word bepaal deur 'n groot ster, of komiese/toilet humor wat mense lok. Meeste gebruik realisme of forms daarvan. In meeste van die vertonings sit die gehoor weggesny en afgesluit in 'n donker ouditorium. -Is hierdie drama se kritereas, die fees s'n, of innert in die mens se opvoer (of mimesis) identiteit

Sal hulle byt as daar vir die 'mob' iets anders gegooi word? Onderskat ons hulle intelligensie? Die teaters is oor die algemeen relatief leeg en die stukke het jaar na jaar dieselfde karakteristieke. Dit is of geheel en al oor intellektueel of nie dieper as 'Orkney snorknie' nie. Miskien is die 'mob' nie so dom nie.

Ek gaan hierdie opnie wat ek gestaaf het nog so bietjie brei. Ons gemeenskap 'emulate' die Amerikaanse kultuur geheel en al. Daar is nie meer boere sport nie (of selfs 'n variasie daarvan nie), die vermaaklikheids verhoë is vol mense wat vervlakte lirieke uitbasuim ondersteun deur 'n back track wat dieselfde ene is wat Shakira of Spears gebruik het in een van hulle nommertjies. DAAR IS WAARAGTIG NIE EENS BOERE MUSIEK NIE. Wat te vok? Daar's nie een oom wat sit en staaltjies vertel nie.

Kunste is gevestig binne die tekenstelsel gemanifesteer en ondersteun deur 'n sekere sosiale groepering, in die geval die een van 'n hele kultuur. As ons nie ons kultuur kan definieer nie, waaraan gaan ons meet of die kunste degradeer?

Ek staaf 'n voorbeeld ter verduideliking. Een van ons baie begaafde jong talente, Neels van Jaarsvelt was te sien in Verkeer, Le Chat Noir en Wit Sneeutjie en die dwergreus. Sy bekendste rol op verhoog tot dusver is die van Uys Krige in "Goue seun". Die rol het van hom 'n huishoudelike naam in teaterkringe gemaak. Tog word hy die "Eish" man genoem by kunstefeeste, nie die "Uys man" nie. Selfs by 'n KUNSTE fees, is dit klaarblyklik dat daar nie 'n snippertjie omgee word oor die intellektuele vermoëns of kunstige intergriteit om in die kunstenaar te bele nie. Hy's die china van die brannas add.

4. Was daar enige unieke element aan kunstefeeste hierdie jaar?

Ja, daar was. Op Saterdag laat oggend het ek oor die Bult gestap. Daar was 'n baie duidelik reuk van braaivleis en Brannas in die lug. In my stappie was daar drie insidente met polisie, wat in magtige vlae ontplooi was in die besige 'kunstesentrum' van die fees-of die fees se SSK. By al drie insidente was dit 'n middeljarige wit man en 'n swart persoon. By al drie insidente het die 'wit man' dit reggekry om ten spyte van 'n oormaat testosteroon en alkohol redelik te bly en nie emosioneel opgewen te raak nie. My hoed af vir hierdie kerels. Tog wou ek saam met 'n 'coloured' friend 'n koffie gaan drink by 'n restaurant en daar is vir my gese al die tafels is bespreek, 11 uur op 'n Donderdag oggend.



Nog 'n unieke element was 'n insident 20H30 langs die 'Gooi mielies' stalletjies op Woensdagaand op Aardklop 2005. 'n Sanger was besig om sy heupe ritmies so hard as moontlik die lug in te forseer op die ritme van musiek met die woorde, "gooi hom gooi hom gooi hom". Hy kniel skielik vooroor en wys vir sy band (die plate joggie) om 'n oomblik te stop. Skielik kreun die woorde uit, "Jirre, ek't nou miltsteek". Op hierdie stadium sit die hordes belangstellendes en staar bloot die diepte van die tentflappe in. Hy gryp sy glas wat driekwart leeg is met 'n donkerige konkoksie en 'gooi hom' by sy keelgat af. Met hierdie aksie mis sy versnapering meeste van sy keelgat en beland op sy hemp wat lees, 'nie mooi nie maar maklik'. Op hierdie insident het hy geantwoord, "Ag, dit maak nie saak nie, gooi hom Dave". Dave het weer 'play' gedruk en hy en sy lirieke het weer die marquis gevul.

5. Waarom sou jy se, het feesgangers hierdie jaar feeste toe gegaan?

Waarom woon mense die feeste by?

Ek gaan probeer om uit die alleman feesganger se oogpunt te beantwoord.

Daar's 'n oormaat mense. Jy kan nie alleen voel nie, jy kan iemand sien wat jy ken, jy kan iemand nuuts ontmoet. Ons is uit en uit 'n

verbruikers en gebruikers gemeenskap. Dit is handeldryf op grootskaal.

Die sintuie word verhelder en verblind. "N OORMAAT- mooi liggies, vroue borste, vleis, drank, klanke, geure, keuses ens ens. Die illusie bestaan steeds dat jy besig is om aan jou eie kultuur te BOU d.m.v 'n

oorstimulasie van die sintuie?? Maar dit kom eintlik voor asof ons dit probeer beskerm deur onself soos varke te gedra.

Die feesgangers daag uiteraard van die saak nie op om kultuur, ander kulture, of van jou eie te leer en intieme ontmoetings te he nie.

6. Oor die afgelope paar jaar, is daar 'n verskil in profiel van die feesgangers en verskil die fokus van hulle aktiwiteite?

Nie in die minste nie.

7. Word produksies goed bygewoon?

Ek het vyf produksies in twee dae gaan kyk. Verkeer, Wit Sneeutjie, Pols, Kurtz en John Jacobs. Nie een van die vertonings het meer as 50 mense in 'n saal met die kapasiteit van tussen 350-400 sitplekke gehad nie. (Let tog wel dat kennisse wel vertonings bygewoon het wat tog met vol sale gesit het) Vertonings soos Staal burger en Faan se Trein was tog tot kapasiteit vol. Ek wonder o ek wonder wonder hoe kry hulle dit reg.(sic). Kan ons dalk hierdie produksies gebruik as 'n maatstaf van die tipe werke wat op 'n kunstefees behoort gehou te word in order vir die kunste om te kan voort bly bestaan.

Natuurlik gaan jy met 'n geselskap met sulke groot name moontlik 'n stuk

moet aanpak.

8. Ten slotte, in terugblik op die jaar se feeste, hoe 'n belangrike kulturele rol speel die kunstefeeste in Suid-Afrika en watter bydraes het vanjaar se kunstefeeste tot die algemene Suid-Afrikaanse kultuurfront gemaak?

'n Bydra is dan seker, of wat jy insinueer in hierdie lig, 'n tipe van verandering wat teweeg gebring word deur 'n tipe uitdaging geïnisieer in georganiseerde kuns opsette wat bydra tot 'n kultuur se vooruitbouing en voortbestaan. Die kunste self speel 'n essensiele rol in alle fasette van enige gemeenskap. Die kulturele produkte wat op 'n georganiseerde vlak ten toon gestel word sal die wat daaraan blootgestel word op elke vlak van sosiale omgang op een of ander wyse beïnvloed. Maar die kapasiteit van 'n groepering (die kunstenaars) om 'n gemeenskap te lok, te bevredig en uit te daag is 'n dubbel weg straat van gee en ontvang. Hierdie verhouding lyk nie klaarblyklik op die kunstefeeste nie. Daar is dalk nie 'n groot genoeg onderskeid tussen kuns en vermaak nie. Alowel die twee omvat is in mekaar se definisies, is die uitkomst van beide verskillend op treffende wyses.

Vir kunstenaars in die wereld, van tyd begin het, was lewe nog nooit 'a bed of roses' nie. Hulle werk kies dikwels hulle. Hulle is krities en oorgevoelig. Hulle beweeg in die donker poele van kreatiwiteit en ontbloot die implisiete teks van ons alledaagse bestaan. Hulle probeer die ingewikkelde, die onverstaanbare, in 'n vorm oor te sit wat kommunikeer met die siel en verstand tergelyke tyd. Vir jou jouself beklee jy 'n beroep, vir jou medemens beklee jy 'n roeping volgens Langenhoven.

---

Floyd de Vaal is 'n dosent van Drama aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy was die jaar in "le Chat Noir" by Aardklop 2005 geskryf deur Anneke Senekal.

Baie van die idees wat ek voortbring het vorm deel van 'n reeks artikels wat ek skryf vir die Suid Afrikaanse Teater Joernaal. Jammer ek het nie meer tyd daaraan spandeer nie.

As my siening sinies is, is dit bloot omdat ek al sedert 1997 elke jaar al drie die groot kunstefeeste in S.A. bywoon en daar opvoer. Ek is dus uiters sensitief tot wat die bydrae en doel van die kunstenaar is by hierdie aangeleenthede.

Jy kan sien uit my stellings dat die kunstenaar homself tussen 'the devil and the deep blue sea' bevind.

---

## **ADDENDUM G**

### **E-posonderhoud met Karen Meiring**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum G  
**Date:** 06 February 2007 10:49:09 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 25 October 2005 12:47:15 PM  
**To:** "Karen Meiring" <kmeiring@kknk.co.za>  
**Subject:** Re: Artikel in DEKAT oor 2005 kunstefeeste

Hi Karen

Dankie vir die spoedige terugvoer. Ek waardeer dit baie. Die artikels wat jy deurgestuur het help en ek het nie op hierdie stadium meer inligting nodig nie.

Baie groete en voorspoedige week  
Louine

On 25 Oct 2005, at 10:22 AM, Karen Meiring wrote:

Hallo Louine,

Hoop dit gaan voor die wind met jou artikel.

Hieronder is die antwoorde op die ander twee vrae. Laat my seblief ook weet of die ander twee artikels wat ek vir jou so haastig gestuur het help en of jy nog info soek.

Baie dankie

Mooi dag

Karen Meiring

-----Original Message-----

From: Louine van der Vyver [mailto:lvdivyver@dekat.co.za]

Sent: 20 October 2005 03:58 PM

To: kmeiring@kknk.co.za

Cc: rsnyman@kknk.co.za

Subject: Artikel in DEKAT oor 2005 kunstefeeste

Goeiedag Karin

Vir ons Desember-uitgawe doen ek 'n artikel in DEKAT oor die kunstefeeste - 'n terugblik op 2005.

Ek sou graag van die feesbestuur se kant wou weet

- wat grensverskuiwend by vanjaar se KKNK was en
- hoe die KKNK vanjaar bygedra het tot die groter uitvoerende kunsteneel in Suid-Afrika.
- Wat is die vooruitsigte vir KKNK 2006?

Jaar na jaar probeer ons die fees vars en nuut hou vir feesgangers, en verbeter ten opsigte van infrastruktuur en ondersteuning vir ons Kunstenaars. Volgende jaar is geen uitsondering nie. Ons het 'n ongelooflike aanbod van goeie produksies ontvang en ons pak ook talle nuwe projekte aan. Die KKNK se datums 1-8 April sluit nie in 2006 die Paasnaweek in nie, dus behoort die bywoningsgrafiek van die fees meer eweredig te wees wat die vloei van verkeer gaan vergemaklik. Ons sien uit na 'n paar groot verrassings.

'n Paar adademici het hulle standpunte gelig en tot 'n meerdere en

mindere mate

het hulle gevoel dat die fokus by al die kunstefeeste eerder op vermaak as op kuns val.

Stem julle saam?

Ek dink nie dis die geval by al die Kunstefeeste nie en mense kan gerus ophou om die veralgemening te maak. Ons sit juis met so 'n persepsie probleem omdat soveel van die kleiner vermaaklikheidsfeeste wat ook 'n drama of twee in hulle program sou insluit hulle self bemark as Kunstefeeste. Per definisie moet 'n ware Kunstefees verteenwoordigend wees van al die genres en dan verder ook die verskillende style daar binne omvat. 'n Ware Kunstefees het ook 'n verantwoordelikheid teenoor die kunstebedryf wat hy dien en kan nie in isolasie daarvan staan nie. So is dit 'n Ware Kunstefees se taak om te sorg dat hy 'n gebalanseerde program aanbied en vervaardig vir 'n wye spektrum van kunstenaars, 'n geïntegreerde program wat getuig van die konteks waarbinne ons in Suid Afrika woon en werk. Ja daar moet vermaak ook wees, maar by die KKNK val die klem beslis op ons Kunste inhoud en indien die programme van die afgelope 12 jaar bestudeer word is dit duidelik dat dit is waar die grootste gedeelte van die begroting spandeer word.

Ek stuur van die kommentaar aan wat ek al gekry het, sou julle daarop wou reageer. Ek benadruk dat hierdie glad nog nie is wat gedruk gaan word nie en slegs die opinies soos ek dit ontvang het. Daar is feitlik geen negatiewe kritiek op die feeste self nie, eerder op die feesgangers.

Ek wil graag 'n bydra van die feesbestuur se kant kry, om 'n gebalanseerde artikel te kan skryf.

Ongelukkig het ek laat opdrag gekry om hierdie artikel aan te pak en werk dus self onder groot tyddruk. Sal dit asseblief moontlik wees om die kommentaar deur die loop van Maandag aan my te stuur?

Baie dankie en groete

Louine van der Vyver

DEKAT

(011) 728-0830/ (011) 482-9215

[louine@dekat.co.za](mailto:louine@dekat.co.za)

**ADDENDUM H**  
**E-posonderhoud met Gaerin Hauptfleisch**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum H  
**Date:** 06 February 2007 10:48:36 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 11 October 2005 9:56:27 PM  
**To:** "Hauptfleisch Gaerin <drama@sun.ac.za>" <drama@sun.ac.za>  
**Subject:** Re: Feeste

Hi Gaerin

Baie dankie vir jou antwoorde! Dis baie gaaf. Ek gaan in elk geval konsentreer op die sogenaamde Afrikaanse kunstefeeste, dus is ek bly dat jy inligting met ons kan deel oor die KKNK, Aardklop en die Volksblad.

Geniet die res van jou week.

Baie groete  
Louine

On 11 Oct 2005, at 12:55 PM, Hauptfleisch Gaerin <drama@sun.ac.za> wrote:

Hello

Ek antwoord graag die vrae, maar is self betrokke by meeste van die feeste so is dus bietjie bevooroordeeld en kom ook nie by alles uit nie, so van die opinies is gebaseer op wat ek gelees het. Ek sou ook meer praat oor KKNK, Aardklop en die Volksbladfees wat baie in gemeen het eerder as Grahamstad wat anders is.

1. Was daar enigiets werklik vernuwend of grensverskuiwend op die  
> kunstefeeste hierdie jaar?  
> Ek dink die terms word vreeslik los en vas gebruik en vind dat werke wat as grensverskuiwend deur mense beskou word dikwels maar net produksies is wat voortbou op goed wat al jare van tevore gedoen is en net nie raakgesien is deur die wat die term gebruik nie. Of 'n produksies vernuwend of grondverskuiwend is het natuurlik ook niks met die kwaliteit daarvan te make nie. Daar was wel produksies van 'n hoë standaard die jaar wat nie hoef terug te staan vir werke van ander jare

nie, Romeo en Julia, Verkeer, Vrededorp, Faan se trein, Die Tafel het op verskeie maniere die publiek en kritici beïndruk en sou tuis wees op meeste verhoë weg van 'n feesterrein. Ek dink daar is meer vernuwing in die manier wat produksies bemark word en hoe mense oorreed word om produksies te gaan kyk. In komedie is daar vir my meer verandering in vergelyking met ander genre's, veral in Afrikaans. Die Francois Toerien show is anders as ander komedies wat ek al gesien het, en herhinner aan Monty Python, terwyl Afrikaanse stand up ook besig is om te ontwikkel met mense soos Lindie Stander, Leon Kruger en Marion Holm, hoewel Lindie dalk die naaste raak aan egte stand-up soos bekend uit die Britse en Amerikaanse model.

> 2. Indien wel, op watter terrein - skone kuns?

- > - dramatiese produksies?
- > - musikaal dramatiese produksies?
- > - musiekproduksies?
- > - dans?
- > - taal?
- > - tematies?
- > - kultureel integrerend?
- > - bywoning?
- > - gehoorreaksie?
- > - enige ander terrein?

> 3. Indien nie, stagneer die standaard van die uitvoerende kunsvorm dan  
> of degradeer dit selfs?

Ek dink daar is 'n terugkeer na meer tradisionele vorms as jy kyk na die gewildheid van byvoorbeeld Faan se Trein, maar dit beteken nie noodwendig stagnasie nie. Na die verandering in die kunste die afgelope 12 jaar is dit dalk nodig. Gehore weg van feeste is egter 'n probleem en van die ernstiger produksies het slegs 'n lewe op 'n fees. Dit is dalk 'n probleem.

>  
> 4. Was daar enige unieke element aan kunstefeeste hierdie jaar?

>  
> 5. Waarom sou u se, het feesgangers hierdie jaar feeste toe gegaan?  
> Waarom woon mense die feeste by? Wat maak die feeste aantreklik?  
> Ek dink mense woon Grahamstad by vir die teater, die meer Afrikaanse feeste word meer vir musiek en die partytjie bygewoon, hoewel bywoning by produksies nie te sleg is nie, behalwe vir ernstige produksies wat by veral Aardklop sleg afgesteek het teen ligter produksies.

> 6. Oor die afgelope paar jaar, is daar 'n verskil in profiel van die  
> feesgangers en verskil die fokus van hulle aktiwiteite?  
> Ja, sommiges gaan net vir kos en drank, ander vir 'n kombinasie en ander slegs vir die teater en kuns.  
> 7. Word produksies goed bygewoon?



>Oor die algemeen by die Afrikaanse feeste word musiek en komedie goed bygewoon en produksies met bekende name somtyds ook hoewel dit nie noodwendig altyd so is nie. Ernstiger stukke sukkel maar en eksperimentele stukke gaan sukkel as dit nie geesdriftig en vroegtydig deur een of ander resensent of kenner bemark word nie. Mense gaan kyk dikwels net wat hulle aangesê word om te gaan kyk deur sogenaamde kenners of resensente of as hulle die betrokkenes van die tv herken of as die stuk reeds populêr is.

> 8. Ten slotte, in terugblik op die jaar se feeste, hoe 'n belangrike  
> kulturele rol speel die kunstefeeste in Suid-Afrika en watter bydraes  
> het vanjaar se kunstefeeste tot die algemene Suid-Afrikaanse  
> kultuurfront gemaak? Ek dink feeste is onmisbaar om mense te oorreed om teater toe te gaan buite feeste en ook om mens se werk bekend te stel aan mense. Finansiële werk meer as een kunstenaar net van fees tot fees. Persoonlik geniet ek die trekkery oor die land en om plekke te sien wat 'n mens nie altyd sien nie. 'n Florerende bedryf buite feeste met feeste wat die kersie op die koek is, is natuurlik die ideaal.

Hoop die help

Groete

Gaerin Hauptfleisch

## **ADDENDUM I**

### **E-posonderhoud met Giep van Zyl**

**From:** louine@dekat.co.za  
**Subject:** eerste eksamenweergawe: Addendum I  
**Date:** 06 February 2007 10:48:57 PM  
**To:** coetsjl@unisa.ac.za

Begin forwarded message:

**From:** Louine van der Vyver <lvdvyver@dekat.co.za>  
**Date:** 22 October 2005 7:05:15 AM  
**To:** "Giep van Zyl - Aardklop" <giep@aardklop.co.za>  
**Subject:** Re: Artikel in DEKAT terugblik op 2005 se feeste

Baie dankie Giep

Ek waardeer jou betrokkenheid.

Geniet die naweek.  
Groete  
Louine

On 21 Oct 2005, at 3:59 PM, Giep van Zyl - Aardklop wrote:

Beste Louine

My antwoorde somer hieronder by jou vrae.

groete  
Giep

----- Original Message ----- From: "Louine van der Vyver" <lvdvyver@dekat.co.za>  
To: <giep@aardklop.co.za>  
Sent: Thursday, October 20, 2005 4:03 PM  
Subject: Artikel in DEKAT terugblik op 2005 se feeste

Goeiedag Giep

Vir ons Desember-uitgawe doen ek 'n artikel in DEKAT oor die kunstefeeste - 'n terugblik op 2005.

Ek sou graag van die feesbestuur wou weet

- wat grensverskuiwend by vanjaar se Aardklop was?

Vir my was daar onder andere Romeo en Julia, ons ko-produksie met die KKNK; Diphosphoso, Shakespeare se Comedy of Errors in Tswana vertaal deur Sol Plaatje; Verkeer, Saartjie Botha se nuwe drama wat die Anglogold Ashanti prys gewen het; Imbumba/Samesyn

- was daar iets wat uitgestaan het bo vorige jare se produksies?

Ons probeer elke jaar om die hoogste gehalte te handhaaf en om iets besonder te doen - ek dink vanjaar aan ons totale Visuele Kunste aanbod, die besoek van Ba'aba Maal, die Oppiaarde rockshow wat vanjaar die meeste kaartjies ooit verkoop het, ons Jazzkonsert wat 'n groot sukses was, die aangrypende Misa Criolla met Amanda Strydom, Jennifer Ferguson se Woza! Moya! wat 'n klein juweeltjie is ens

- verbeter, verswak of stagneer die produksies se gehalte oor die algemeen? Ek dink dit bly deurgaans op 'n hoe standaard - dit gebeur dikwels dat mens verras word deur produksies wat op papier dalk nie so goed gelyk het nie maar dan iets besonder is op die verhoog - die teendeel is egter ook waar dat mens soms teleurgesteld is deur produksies waarvan jy meer verwag het. 'n Besliste probleem is die feit dat van ons beste regisseurs by TV is en dat dit 'n paar jaar gaan neem vir die jonges om hul stempel af te druk - die talent is verseker daar

- hoe het Aardklop vanjaar bygedra tot die groter uitvoerende kunstoneel in Suid-Afrika?

Deur elke jaar nuwe produksies op die planke te bring, geleentheid te gee aan kunstenaars om hul talent ten toon te stel, en 'n kits "kunste-inspuiting" aan duisende feesgangers glo ek dat Aardklop 'n groot rol speel in die groter kunsteprentjie in SA

- Wat is die vooruitsigte vir Aardklop 2006?

Die voortsetting van ons visie - 'n gehalte kunstefees in alle opsigte - van produksies tot organisasie

'n Paar akademici het hulle standpunte gelig en sommige het gevoel dat die fokus by die kunstefees oor die algemeen eerder op vermaak as op kuns val. Stem julle saam? Wat is per se fout met vermaak? Wat is dan nou kuns en wat nie? Die belangrike is dat daar so ver moontlik 'n balans moet wees tussen die ligter en die meer ernstige - waar kry mens van Dozi tot Romeo en Julia, van As die kat Weg is tot Brendhan Dickerson se Fire-Sculpture by een fees? As jy net "kuns" wou sien, was daar genoeg by Aardklop, as jy net "vermaak" wou sien, was daar ook genoeg by Aardklop. Ongelukkig besef almal nie altyd dat 'n kunstefees soos Aardklop ook op 'n besigheidsgrondslag bedryf word nie en dat jy aan die een kant moet geld maak om ook die minder winsgewende produksies/projekte te finansier.

Baie dankie dat jy ingestem het om op die vrae te antwoord. As ek dit so deur die

loop van more kan ontvang, sal ek baie dankbaar wees.

Dankie en groete  
Louine van der Vyver  
DEKAT  
(011) 482-9215  
louine@dekat.co.za

--

No virus found in this incoming message.  
Checked by AVG Anti-Virus.  
Version: 7.0.344 / Virus Database: 267.12.0/134 - Release Date: 10/14/2005

--

Internal Virus Database is out-of-date.  
Checked by AVG Anti-Virus.  
Version: 7.0.344 / Virus Database: 267.12.0/134 - Release Date: 10/14/2005

## **ADDENDUM J**

**Onderhoud met Karen Meiring oor die KKNK, gehou op die 17de Desember 2003, by die KKNK kantoor in Westdene, Johannesburg:**

### **Stand van toneel en feeste: Vergelyking tussen Aardklop en KKNK**

Ons het 'n navorsingstudie elke jaar van die eerste jaar van die fees af gedoen oor die KKNK. Jy kan insae daarin hê sou jy wou. Navorsing is in die verlede onafhanklik gedoen deur mense van Media 24. Vanjaar was dit die Potchefstroomse Universiteit wat 'n studie gedoen het oor Aardklop en die KKNK.

Daar is gesonde kompetisie tussen ons en Aardklop. Ons beïnvloed mekaar beslis nie negatief nie. Gewis glad nie wat bywoning betref nie. Dit maak die kunste net soveel meer toeganklik. Hoe meer teaters hoe beter. Ek wil nie noodwendig sê hoe meer feeste hoe beter nie, dit hang af hoe dit versprei is en in watter bedieningsgebiede wie wat doen. Maar ons koördineer dit nogal mooi met mekaar. So wat beide betref, nee, die een kan eintlik die ander soortvan bemark. Ons bywoning het nie gedaal as gevolg van Aardklop nie. Ons grootste bywoning is uit die Weskaap.

### **Rol van KKNK**

**KKNK het begin in 1995 – tydens die politieke oorgangsjare, net na die eerste demokratiese verkiesing. Hoe het dit bygedra tot die vorming van die fees?**

Ek dink dit het bygedra. As mens kyk na rolspelers was die idêe van die begin af dat daar integrasie moet wees. Adam Small was byvoorbeeld in 'n adviserende posisie betrokke. Dit was nie 'n laertrek-situasie met die ontstaan van die fees nie. Ek weet ons is later dit toegedig en miskien met rede. Daar is 'n baie interessante artikel van Professor Louise Viljoen wat ek dink jy moet gaan lees. Dis op litnet – interessante ding wat sy daarin sê.

Vir sommige mense kan dit wees die kultuur word bedreig, die Afrikaanse bestel en Afrikanerdom word bedreig en hier is nou vir ons 'n aanhaakplek. In daai stadium het baie bygedra tot goeie bywoning vir ons – Afrikaans is amper heeltemal van TV

verwyder, daar was maar 'n bietjie van 'n ding rondom dit alles. Wat vir ons belangrik was was om Afrikaans as 'n taal van die bevryder te bevestig eerder as hierdie ander kant van die situasie.

### **En was dit geslaagd?**

Ek dink in 'n groot mate ja. Ons het begin met die hele ding van dis cool om Afrikaans te wees. Dit was nie 'n maklike pad nie, ons het in daardie geval verwys na 'n pionierstaak om soort van die blaadjies om te draai en skoon te maak.

### **Aard en ontstaan van KKNK**

#### **Wat was die hoofredes vir die ontstaan van die fees destyds?**

Die inisiatief het gekom van 'n sakeman uit Oudtshoorn uit. In die dorpie is daar maar altyd 'n soeke na nuwe inisiatiewe om die ekonomie te laat groei, om werk te skep om meer voete na die dorp te bring, daardie tipe van ding. Naspers het destyds die saakgeld gegee vir die fees om mee te begin. Dis interessant op 'n manier is die KKNK uit 'n eie gemeenskap gebore.

Daar is besluit om die fees in Afrikaans te hou om die fees karakter en identiteit te gee. Ons wou iets wees vir iets/iemand, nie alles vir almal nie – mens kan nie. Daarvoor is Grahamstad daar. Die bedoeling was glad nie om kompetisie vir Grahamstad te wees nie. Dis dan hoekom dit ook glad nie dieselfde tyd van die jaar is nie. KKNK is in die somer, Grahamstad in die winter. Ek wou spesifiek die buitelug en die pragtige klein karoo natuurskoon tot ons voordeel gebruik. Ons het begin met die buitelugkonserterte wat baie suksesvol is. Die politieke bestel was nie noodwendig 'n vertrekpunt nie. Die integrasiedeel was vir ons belangrik.

### **Vooruitsigte**

Volgende jaar (2004) begin ons met gehoorontwikkelings – 'n studenteteaterprojek. Daar is ook nie meer 'n hoof- en 'n rimpelfees nie.

### **Bywoning en gehoorreaksie**

### **Watter kunsgenre word die meeste bygewoon by die KKNK?**

Musiekteater is die mees bygewoonde kunsvorm. Dis 'n toeganklike kunsvorm, maar dit maak dit nie minderwaardig nie. Mense maak soms die gewilde goed af as swak, maar die hele ding rondom musiek is baie gewild, omdat dit op soveel verskillende maniere elke dag toeganklik is – op die radio, jy kan 'n cd koop en dit by die huis luister. Jy kan 'n dramateks seker koop ja, ... maar dis nie maklik om die drama konkreet huistoe te vat nie. In daardie opsig is kabaret en musiekteater die gewildste.

### **Hoe lyk toneelbywoning?**

Ons sit met 'n baie goeie bywoningsyfer vir drama. Ek vind daar is 'n baie groot gehoor vir toneel wat baie sterk voel oor hul bywoning. Van die goed wat eerste uitverkoop het voor die tyd was drama. *Siener in die Suburbs* het byvoorbeeld lank voor die fees uitverkoop. Ons kan regtig nie kla nie. Jinne, ek wil nie vir jou jok nie, maar dis hier oor die 70%-75% bywoning.

### **Hoe hanteer gehore kontroversiële vertonings?**

Dis baie positief. Wanneer daar kontroversiële goed aangebied word waarvan mense nie hou nie, dan het hulle al uitgestap. As hulle gebly het het hulle gebly. Daar was nog nie wangedrag by gehore wat drama aan betref nie.

### **Keuring**

#### **Wat is die KKNK se keuringskriteria?**

In die vroeë stadium is mens baie afhanklik van die persoon wat die produksie voorstel, se eie beskrywing daarvan en klassifisering. Om te se 'n produksie is hardebaard is partykeer 'n lokmiddel. Oor die laaste jare het die hoeveelheid hardebaard-produksies werklik afgeneem. Regtig. Aan die begin was dit nogal “hardebaard” ek kan sê net wat ek wil. Dis nie heeltemal meer so nie.

### **Dialog tussen resensente en bestuur, gehore en bestuur – kritiek.**

#### **Hoe hanteer die bestuur kritiek op die fees?**

Hoe ons op kritiek reageer. Hang af, as daar kritiek is wat ons voel ongegrond is, sal ons daaroor besin en kyk hoe ons daarop wil reageer. Partykeer is dit beter om net stil te bly, anders gee jy substansie aan ongegronde goed. Dit hang af – die meriete van die situasie. Iets soos die blikgooiery met Miriam Makeba – daar moes ons reageer, want dit was een of twee studente wat 'n baie groot bohaai veroorsaak het. Media-konferensie. Mens moet mooi dink daaroor.

### **Wat verwag julle van die 2004-fees?**

Ons is baie tevrede met hoe hierdie jaar (2004) gaan wees. Ons het die keuringsproses verbeter.- Meiring, Karen, 17 Desember 2003, persoonlike onderhoud met navorser.

### **Hoe hanteer die bestuur wangedrag by vertonings?**

Dis vir ons baie belangrik om 'n veilige omgewing te skep. Ons kan die verantwoordelikheid net tot op 'n punt vat, tot waar mense hulself wangedra.

### **Motivering om na fees te gaan**

#### **Wat is gehore se motivering om na hierdie fees toe te gaan?**

Dis 'n totale ervaring. Vir verskillende mense, verskillende goeters. Die KKNK gebeur in isolasie. Dis nie naby regtig enige van die groot stede nie. Dis 'n uitdaging elke jaar vir ons met die program, om dit saam te stel dat mens nie verval in 'n groef van verveling nie. Mense stel hoë verwagtings.- Meiring, Karen, 17 Desember 2003, persoonlike onderhoud met navorser.

Mense gaan elk na die fees toe vir 'n individuele rede. Alhoewel tot 'n groot mate weet ek dat die fees 'n groot reünieplek geword het. Dis soos 'n groot familie daar.

### **Gemeenskapsteater**

Ons het hierdie jaar ons derde groot produksie met gemeenskapsspelers. Ons tree op in die Kaap, PE, Aardklop, oralsters. In die gemeenskap self is daar natuurlik 'n groot bewustheid rondom die kunstefees. Daar is digters en skrywers uit die gemeenskap. Jy kan dalk later met hulle kontak maak en gesels, sou jy wou.



**Lewe van feeste buite teaters**

Ons sal graag meer wil hê dat shows wat op die fees is verder moet gaan, maar dit is baie moeilik. Ek kry die gevoel – en hieroor sal ek navorsing moet gaan doen – produksies wat op die fees begin, bly op die feeste-circuit. Want om deesdae 'n show in 'n teater op te sit is baie duurder wil ek sê as om na die feeste toe te gaan, as die fees dit koop om aan te bied. Behalwe vir die werlike lewensvatbare produksies, sukkel dit.

